ENTRE LE CLASSICISME ET LE ROMANTISME

ÉTUDE SUR L'ESTHÉTIQUE ET LES ESTHÉTICIENS DU XVIIIe SIÈCLE

PAR

WŁADYSŁAW FOLKIERSKI
Professeur à l'Université de Cracovie

CRACOVIE
ACADÉMIE POLONAISE DES SCIENCES ET DES LETTRES

PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
EDOUARD CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS, VIe
1925

PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE POLONAISE DES SCIENCES ET DES LETTRES

BIBLIOTHEQUE DES ÉCRIVAINS POLONAIS.

(PETITS VOLUMES PARUS)

		Złoty
1.	Fortuny i cnoty różność w historji o młodzieńcu ukazana 1524.	0·36
2.	Wita Korczewskiego Rozmowy polskie łacińskim jęz. przeplatane 1553.	0·9
3.	Marcina Kwiatkowskiego Książeczki rozkoszne o poczciwem wychowaniu dziatek 1564 i Wszystkiej Lifflanckiej ziemi opisanie 1567.	0·9
4.	Marcina Bielskiego Satyry.	1·08
5.	Szymona Szymonowicza Castus Ioseph przekładania Stanisława Gosławskiego 1597.	0·9
7.	Mikołaja Reja z Nagłowic Żywot Józefa z pokolenia żydowskiego 1545.	2.61
8.	Proteus abo Odmieniec. Satyra z roku 1564.	0·45
9.	Jana Seklucyana Oeconomia albo Gospodarstwo 1546.	0·72
10.	Krzysztofa Pussmana Historya bardzo cudna o stworzeniu nieba i ziemi 1551.	0·36
11.	Rozmowa Polaka z Litwinem 1564.	0·9
12.	Jana Mrowińskiego Płoczywłosa Stadło małżeńskie 1561.	0·45
13.	Historja prawdziwa, która się stała w Landzie mieście niemieckiem 1568.	0·54
14.	Henryka Korneliusza Agryppy O ślachetności a zacności płci niewieściej, przekład Macieja Wirzbięty 1575.	0·54
15.	Teodora Zawackiego Memoriale oeconomicum abo pamięć robót i wszelakiego dozoru gospodarskiego 1616.	1·68
16.	Hermana Schottena O cnocie abo żywocie człowiekowi przystojnym.	0·9
17.	Stanisława Słupskiego z Rogowa Zabawy orackie 1618 i Władysława Stanisława Jeżowskiego Oekonomia 1638.	0·9
18.	Piotra Cieklińskiego Potrójny z Plauta 1597.	1·35
20.	Historja prawdziwa o przygodzie żałosnej książęcia finlandzkiego Jana i królewny Katarzyny 1570.	0·63

ENTRE LE CLASSICISME ET LE ROMANTISME

ENTRE LE CLASSICISME ET LE ROMANTISME

ÉTUDE SUR L'ESTHÉTIQUE ET LES ESTHÉTICIENS DU XVIII[e] SIÈCLE

PAR

WŁADYSŁAW FOLKIERSKI

Professeur à l'Université de Cracovie

CRACOVIE

ACADÉMIE POLONAISE DES SCIENCES ET DES LETTRES

PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

EDOUARD CHAMPION

5, QUAI MALAQUAIS, VI[e]

1925

Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem J. Filipowskiego.

AVANT-PROPOS.

L'écart violent qui sépare le classicisme du XVIIe siècle et le romantisme ne s'est pas produit d'une fois et sans effort, le chemin parcouru est long et n'est pas définitivement exploré. Comme de raison, on s'est occupé de classicisme et de romantisme; dans ces dernières années on s'est aussi intéressé au préromantisme en le faisant passer bien haut dans le XVIIIe siècle. Pourtant, qui dit préromantisme ne dit pas toujours romantisme. Le classicisme du grand siècle finissait que le romantisme, même dans son germe, n'était pas né. Entre les deux se trouve une distance ne présentant rien qui puisse ressortir en relief entre les noms éclatants de romantisme et classicisme, ne portant donc point d'appellation historique. Cet intervalle est rempli par la pensée propre du XVIIIe siècle; c'est à celle-ci que nous consacrons cette étude, ayant la conviction que — bien faite — elle ne resterait pas sans avantages sérieux; elle aurait comme résultat de nous faire entrer dans l'esprit d'entière opposition qui souleva les romantiques contre les épigones des classiques, bien plus encore que contre les classiques eux-mêmes, et de nous faire bien comprendre que cette révolution aussi, n'ayant pu se passer de certains mouvements préparatoires, n'est en partie qu'évolution.

Nous bornons notre travail aux théories esthétiques; nous ne pensons donc pas analyser les œuvres d'art, mais bien seulement en fixer les tendances générales. Notre tâche est ainsi plus ingrate que celle du critique, ou même de l'historien de l'art, qui procèdent l'un et l'autre par l'analyse des chefs-d'œuvre. Momentanément, nous laissons de côté la pratique

pour arriver à définir la théorie qui, bien connue, nous fera mieux comprendre la mise en pratique, les ouvrages eux-mêmes.

Il va sans dire que nous exclurons de même toutes les préoccupations purement et essentiellement littéraires. Si nous donnons plus de place à l'art littéraire qu'à tous les autres, c'est qu'il est le mieux documenté d'entre tous quant à la théorie: les »arts poétiques« en vers et en prose précédèrent de beaucoup les autres codes esthétiques ainsi que les ouvrages portant sur les autres arts. Nous ne nous occuperons non plus des chefs-d'œuvre littéraires comme tels; nous les réduirons aux intentions générales exprimées fréquemment dans les préfaces, dont les auteurs ont fait précéder leurs ouvrages dans tous les siècles novateurs.

D'autre part, désirant mettre bien en évidence les grands traits et les idées maîtresses du mouvement, nous ne nous occuperons point de détails, d'autant moins de critique minutieuse exercée sur certaines théories minuscules. Le détail ne nous intéressera que lorsqu'il nous semblera appartenir à la charpente essentielle et lorsque nous ne saurions le remplacer par un document de portée plus considérable.

Tout le long du travail nous suivons une idée directrice que nous désirons signaler dès l'abord. Nous laissons autant que possible la parole aux contemporains, étant persuadé que c'est là le meilleur moyen de connaître une époque. Il n'arrive que trop fréquemment que les aperçus de certaines époques ne nous sont guère connus. Si un sujet particulier implique la possibilité de connaître les opinions contemporaines d'un siècle révolu, il ne reste, selon nous, qu'à les mettre fortement en lumière en les agençant et les complétant de tout ce qui peut servir à leur lucidité.

Ainsi que nous l'avons dit, ce travail traite de ce qui succéda au classicisme sans toucher toutefois aux bornes romantiques. De même, il n'y faut point chercher de problèmes concernant le préromantisme, auquel nous aimerions à consacrer une étude spéciale qui formerait la seconde partie complémentaire de celle que nous publions aujourd'hui. Nous savons bien que dans l'époque même dont nous nous occupons il y aurait lieu à parler de certains phénomènes préromantiques: nous en faisons abstraction, désirant bien comprendre

où le classicisme en serait arrivé par lui-même, sans l'immixtion d'éléments romantiques, donc hétérogènes? Peut-être aurons-nous réussi à prouver que certaines idées habituellement reportées au romantisme, le devancent en se dégageant organiquement de la désagrégation du classicisme.

On a dit que pour bien connaître un homme il ne faut que savoir ce qu'il aime. Nous nous sommes proposé de connaître les goûts des hommes du XVIII[e] siècle. Il est certain que si nous arrivions à savoir ce qu'ils aimaient et ce qu'ils pensaient sur ce qu'ils aimaient, nous serions en état de les mieux comprendre. C'est vers quoi tend cette étude.

INTRODUCTION.

Position du problème. Équilibre européen résultant de la situation littéraire de la France: l'Europe francisée et la France cosmopolite.

Si dans l'histoire politique, le siècle comme unité individuelle ne se termine que difficilement avec la dernière année d'un siècle, il est évident que dans l'histoire des idées le même cas se reproduira avec plus de force encore. Si le XVIIIe siècle dans l'histoire politique et sociale peut être aisément clos sur le seuil de la révolution considérée comme son résultat, mais formant nécessairement le point de départ du siècle suivant, ce même XVIIIe siècle dans l'ordre des idées esthétiques peut être clos, semble-t-il, avec les grandes années qui préparèrent la révolution et virent s'élaborer et paraître l'Encyclopédie. Le mouvement littéraire continuera sa route, en dépassant de plus en plus les bornes romantiques et en s'éloignant ainsi de notre sujet, et d'autre part un Beaumarchais ou un Sébastien Mercier — nous prenons un chapitre spécial, celui du drame — n'ajouteront, dans leurs idées esthétiques, rien d'essentiel à celles de leurs prédécesseurs, Diderot en tête.

Les limites posées dans le temps, posons les dans l'espace. Si dans le temps il fallait rétrécir les bornes, nous croyons que dans l'espace il faudra les écarter d'une manière considérable. Pour les fixer, il nous faut avant tout comprendre l'équilibre européen de l'époque [1]).

Ce qui rendit l'esprit classique du XVIIe siècle particulièrement vigoureux, c'est que son épanouissement se rencontra

[1]) V. sur cette question les études premières et fondamentales de J. Texte: *J. J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire* 1895 et *Les relations littéraires de la France avec l'étranger au XVIIIe siècle* (VIe vol. de la *Littérature* de Petit de Julleville).

avec le développement extrême de la puissance nationale. La France étant le soleil de l'Europe pouvait presque dire »l'Europe c'est moi«. Les guerres de Louis XIV contribuèrent fortement à la conquête de l'Europe par les idées françaises. Lorsque dans un siècle et demi les armées françaises repasseront victorieusement toutes les frontières au delà des bornes rêvées par Louis XIV, elles accompliront aussi leur rôle civilisateur, mais il ne s'agira plus d'idées littéraires.

Comme toujours dans de pareils cas, ce qui renforce particulièrement les idées naissantes, c'est l'état de dégénérescence où se trouvent leurs devancières.

Dans ce sens, il faut dire que la France profita avant tout de la décadence italienne qui succédait à l'hégémonie de la renaissance italienne. Celle-ci, ayant révolutionné toute l'Europe intellectuelle, ayant fourni une carrière brillante de presque trois siècles, finit, comme de raison, dans un courant toujours distingué, mais décadent. D'autre part, la renaissance avait été, en somme, éminemment aristocratique, ce n'était que l'élite de la société intellectuelle qui y avait participé. Entre-temps, l'Europe se démocratisait; les préoccupations religieuses, démocratiques par définition, prirent la première place. Toutefois, elles se trouvèrent être en grande partie iconoclastes, ennemies de l'art, qui ainsi fut encore réservé aux classes supérieures. Celles ci, s'éloignant du mouvement populaire et national qui commençait à poindre à l'horizon, suivant de près la démocratisation religieuse, continuèrent l'orientation de la renaissance, donc l'orientation antique, et au défaut de l'Italie cherchèrent un appui autre part. La littérature classique en France devait le leur fournir avec succès.

Il paraît inexplicable au premier abord que la littérature italienne ait pu, trois siècles auparavant, devenir et se maintenir nationale, tandis que maintenant, au dix-septième siècle, d'autres littératures possédant de grands génies, comme la littérature anglaise d'hier avec Ben Johnson et Shakespeare, et la littérature espagnole d'aujourd'hui, avec Calderon et Lope, ne surent se préserver d'une invasion étrangère, de l'invasion française. La cause en est dans le fait que l'Italie eut l'insigne bonheur d'accorder son esprit national avec la culture antique. Comme on l'a dit, ce n'est pas le génie italien qui parvint

à conquérir l'Europe, c'est l'antiquité reflétée dans le génie italien. Tout au contraire, les deux littératures signalées plus haut se trouvèrent d'emblée en opposition avec l'esprit antique: le support leur manqua. On pourrait dire que cette révélation de l'élément immédiatement national arriva trop tôt ou trop tard: trop tôt, par rapport au romantisme, trop tard, par rapport à la renaissance. L'antiquité s'étant inoculée dans les cerveaux après la renaissance italienne, il était clair que l'avenir appartiendrait à qui saurait interpréter l'antiquité. Ce fut le rôle du classicisme français; les arts nationaux n'en surent supporter la comparaison. Il était article de bienséance européenne, chère aux hautes sphères sociales, de s'inculquer l'antique; l'art ne pouvant à la longue et à certain degré de développement se passer de ces hautes sphères, et ceci d'autant plus à l'époque de sa condamnation par certains esprits trop austères, devait donc tendre à se dénationaliser.

Comparé avec la renaissance italienne, le classicisme français eut, peut-être, le grand avantage, aux yeux des contemporains, de prendre l'antiquité plus au sérieux, ou plutôt d'avoir par lui-même plus de sérieux. Le Tasse mis à part, la renaissance italienne s'occupa plus, en somme, de la forme que de l'idée dans l'art. Pétrarque lui-même aussi bien que l'Arioste ou les grands peintres italiens négligeaient la pensée pour arriver à la forme. Le classicisme français, au contraire, négligea l'extérieur, négligea l'image et la couleur pour arriver à l'esprit et à la pensée. La forme classique, si parfaite en France, ne l'est que par sa parfaite obéissance à la pensée et n'est autre chose que la clarté idéale de l'expression. Cette clarté est caractéristique non seulement pour la phrase et le style, mais encore, et surtout, pour la construction de l'œuvre. La fleur du classicisme, la tragédie, fait consister son extrême beauté dans l'architecture parfaitement symétrique de la charpente. La tragédie classique peut être comparée avec infiniment de justesse à un bâtiment régulier et symétrique dont le plan se laisse aisément deviner au premier coup d'œil, ce qui est un plaisir extrême pour l'esprit. Le beau classique au XVIIe siècle cause une joie supérieure à l'esprit, avant toute chose à l'esprit. Le classique de l'époque est sérieux, il évite toute distraction imaginative et pittoresque, il fait consister le beau dans

le monde intérieur, et celui-ci, pour lui, est formé par la raison non par les sentiments toujours facilement imaginatifs.

Or, l'Europe sortait de son adolescence humaniste, elle était préoccupée en matière religieuse, elle émancipait sa pensée et s'adonnait avec prédilection aux raisonnements sévères et rigoureux. Le contemporain de Descartes ne pouvait être entièrement satisfait et assouvi par l'Arioste, l'Europe des Kepler, des Galilée et des Newton désirait des distractions pour l'esprit et non pour l'imagination.

Le mouvement religieux du XVI[e] et du XVII[e] siècle fit dévier la frivolité européenne: plus de place privilégiée pour l'insouciance et la fougue naïve des mille nugae et apophtegmes anecdotiques de la renaissance, plus de place pour une cour des Médicis ou des Valois. L'Europe divisée en deux camps ennemis n'en formait qu'un par rapport à l'identité des préoccupations. Action ou réaction, la religion accaparait les hommes. Le concile de Trente ne fut que le contre-coup de celui d'Augsbourg. La renaissance catholique portait l'Europe au sérieux, autrement, mais avec autant d'efficacité que la Réforme; Bossuet n'est pas plus frivole que Calvin.

Le sérieux des deux religions procédait par voies différentes. Toutes les deux ayant l'œil tourné vers l'intérieur, la Réforme dédaignait toute faculté ne provenant point de la grâce, donc aussi la raison, sur laquelle le catholicisme aimait à s'appuyer. Sous ce point de vue, la Réforme devançait certains mouvements du XIX[e] siècle en proclamant, surtout en Angleterre, ouvertement et essentiellement l'irrationalisme du dogme. Projetée sur les rapports non-religieux, cette différence eut des résultats considérables: le catholicisme continua de protéger les arts, quitte à les endiguer par la raison, la Réforme devint iconoclaste et partiale bien plus que le catholicisme, puisqu'elle réduisait l'art à l'art religieux.

Évidemment, ces tendances ne furent pas exemptes de perturbations; elles ne pouvaient s'accomplir avec une logique de théorie. Les différences nationales ne cessèrent pas d'exister, en se manifestant par plus ou moins de résistance aux idées sérieuses; ainsi l'Espagne ou l'Italie ne se laissèrent pas aisément et entièrement convaincre étant donné leur tempérament méridional.

Le classicisme français devint l'art officiel du monde catholique. Par cela même, il trouva opposition dans le monde protestant. Celui-ci ne compte que par l'Angleterre, l'Allemagne exténuée, sans vie ni sang après la guerre de trente ans, ne pouvant entrer en question.

Or, la littérature et la pensée anglaise n'ont jamais eu d'époque où elles n'aient été complexes. De même maintenant.

La merveilleuse exubérance de la renaissance anglaise s'engouffra elle aussi dans le sérieux de la pensée religieuse. La poésie religieuse surnagea: nous lui devons un étonnant poète, Milton, et son étonnant poème n'étant lui-même que le chef d'œuvre de tout un large courant. Pourtant, les résultats des excès de la révolution puritaine ne tardèrent pas à se faire sentir. Le roi revint; on devait la Restauration à la France, il était naturel que l'Angleterre subît une nouvelle francisation. Le roi se sentait plus Français qu'Anglais, et avec lui toute la cour et tous ceux qui voguaient avec le courant; l'opposition puritaine fut refoulée, et avec elle l'esprit national; la littérature devint absolument fondue sur le modèle français. Vu la puissante difficulté de gagner la pensée anglaise, toujours rebelle, ce fut la victoire la plus éclatante du classicisme français; elle ne dura pas, du moins dans sa suprématie absolue. La littérature de la Restauration manquait de ressort: elle n'avait pas le sérieux du classicisme français. Elle ne fut qu'un long carnaval et passa peu regrettée. La révolution et l'avènement de 1688 purent, dès le début, inspirer des doutes sur qui l'emporterait, du puritanisme ou de l'esprit classique? On se partagea la besogne: l'esprit indépendant secoua le joug classique, en laissant persévérer son empreinte et beaucoup de ses habitudes. Dryden, qui d'ailleurs était un vivant remords pour le dévergondage de la Restauration, ne fut pas oublié comme classique et trouva son successeur dans Pope. L'empreinte française resta si accentuée que, durant le XVIII[e] siècle, tout novateur devait commencer par la combattre.

Ceci fut de même le mot d'ordre pour toute l'Europe. La France aurait pu dire »qui n'est pas pour moi est contre moi«; impossible de passer à côté; aucun problème ne pouvait être tranché, ni même entamé, sans prendre position envers la pensée française. Au début du siècle, l'Europe est française ou

à peu près; dans le courant du siècle on luttera contre la France, mais elle ne cessera d'être l'axe de tout combat d'idées.

Si la victoire obtenue sur l'esprit anglais, pendant la Restauration, fut la plus grande victoire obtenue par le classicisme français, son plus grand et son plus redoutable ennemi fut le même esprit anglais, dès qu'il se réveilla. Le siècle et l'Europe se partagèrent en deux camps: celui des Anglais qui étaient novateurs et celui des Français qui gardaient jalousement la tradition.

À l'époque où l'Europe se tenait bon gré mal gré sous l'étendard des idées françaises, Paris s'acheminait peu à peu sur la voie de l'intérêt cosmopolite. Au début du siècle cet intérêt était faible; il ne dépassait guère un sentiment de condescendance respectueuse, vu les nombreux emprunts, pour les littératures latines du midi; encore cet intérêt, si tel il y a, ne se dirigeait-il que vers le passé. Peu à peu, le regard se reporta au nord. Les relations avec la Grande Bretagne commencèrent à devenir plus vives dès la Restauration. Plus tard, lors des violences du système absolu de Louis XIV, l'Angleterre et les Etats Néerlandais offraient un refuge toujours hospitalier aux émigrés. Saint Evremond, un de ces réfugiés, avait dû son importance au fait même, qu'il résidait successivement des deux côtés du Canal, et fut à même, par ceci, de connaître l'Angleterre et d'y faire connaitre la France. Ainsi, le Canal cessait de séparer les deux pays et servait plutôt à les rapprocher. Voltaire, autre réfugié, revint d'Angleterre, fort enthousiaste, loin d'être Shakespearophobe comme plus tard, et bien plutôt anglomane. En général, loin de garder jalousement son piédestal, la France recevait les idées anglaises à cœur ouvert et le siècle ne tarda guère en France à être accusé d'anglomanie. Naturellement, les idées se heurtaient et luttaient entre elles; le combat fut heureux dans ses résultats: on parvint à se mieux connaître. Les idées anglaises y gagnèrent encore ceci que, sans l'intervention de la France qui leur prêta sa légèreté d'esprit et son don de communication, l'Europe ne s'y serait soumise que fort difficilement.

Les idées des deux nations s'échangeaient encore sur un terrain neutre, dans la république des Pays-Bas; les Anglais, y arrivant fréquemment, rencontraient des émigrés comme Le-

clerc et Bayle. Tel fut le cas entre autres pour lord Shaftesbury qui mérite d'être mentionné ici-même. Aucun écrivain anglais n'avait encore été aussi connu et aussi goûté sur le continent que ne le devait être l'auteur des *Characteristicks*. Observateur attentif de ce qui se passait en Angleterre, Anglais fidèle à sa patrie, il était en plus cosmopolite, adorait l'Italie, passait en Hollande, s'y voyait avec Leclerc et Bayle. Il fut sans contredit, un des puissants ouvriers du cosmopolitisme moderne [1]).

En France, l'anglomanie allait en croissant et ne se démentit pas jusqu'à la fin du siècle. Mais l'Angleterre commençait à être pour le Français un pays trop peu étranger; il voulait plus, étant fatigué du connu. Les voyageurs et les récits de voyages se multiplient: on commence par des voyages imaginaires. L'exotique naît. Pour attirer l'attention du lecteur sur les traits et mœurs français on lui parle d'exotisme; les Lettres Chinoises ou Persanes se multiplient. Ce phénomène doit être compris comme subterfuge envers la censure, mais il n'éveillait pas moins l'intérêt du public et ainsi n'en était pas moins un moyen d'exotisation. L'Orient attire; la fantaisie est fatiguée d'une direction qui, durant des siècles, la conduisait vers les Gréco-Romains. L'imagination cesse d'être impressionnée par ceux-ci et, étant impressionnable, manque de nourriture. L'Amérique découverte il y a quelques cents ans ne passa pas, à l'époque, dans la littérature qui s'éveillait pour la Renaissance antique; ceci n'arrivera qu'au XVIIIe siècle avec les nombreuses utopies sauvages et au XIXe avec Chateaubriand. Le succès de *Robinson* aussi bien que de *Paul et Virginie* prouvent de même la direction que prenaient les rêves du siècle.

Ainsi le besoin d'exotisme s'ajoute au cosmopolitisme. Si

[1]) Il n'était pas sans le savoir. Dans ses *Mélanges* qui forment le troisième volume des *Characteristicks* il nous donne maintes observations curieuses sur ses différents ouvrages; entre autres il avoue n'écrire que pour un public cosmopolite: »...l'auteur n'espère guère d'être goûté ou compris par ceux de ses compatriotes qui n'ont pas voyagé; il ne compte que sur ceux qui se plaisent dans le commerce libre et ouvert du monde entier, et qui aiment à recueillir des vues et des lumières de tous les pays, afin de mieux juger de ce qui excelle, et qui est conforme à la règle du vrai goût dans chaque genre« (traduction française des *Characteristicks* par Pascal-Robinet 1780, t. III, p. 120).



le monde non-français reste barbare, il peut déjà être curieux; on commence à entrevoir qu'il est plus intéressant de laisser l'étranger se présenter dans sa couleur naturelle que de le franciser en toute hâte. Ajoutons que les amateurs secondent le courant, les collections se fondent et augmentent. L'art du jardin est là aussi pour témoigner de toutes les chinoiseries qui nous occupent.

Ainsi, l'Europe francisée ne pouvait accuser Paris et la France de torpeur envers l'étranger. Si nous sommes encore plus cosmopolites aujourd'hui, si nous connaissons mieux et plus à fond l'étranger, si la couleur locale devait être une invention due au XIX[e] siècle, peut-être notre effort et notre mérite sont-ils moindres que ceux du XVIII[e] siècle. Le cosmopolitisme et avec lui la compréhension de l'étranger ne faisaient que naître. L'humanisme qui avait été, lui aussi, un mouvement général et international, avait été, nous le signalions tout à l'heure, trop aristocratique et se bornait à quelques individus; maintenant, la littérature devenant un besoin social, le mouvement s'accentue et gagne en largeur.

Il n'y a qu'une nation qui se considère comme incomprise en France, et qui s'en plaint. C'est l'Allemagne. Il faut discerner ici entre chaque dizaine d'années; au début, les Allemands sont considérés en barbares incultes: puis, on se met à approuver leur mouvement de développement: on finit enfin par les rencontrer à chaque page du *Journal Étranger* [1]). Pendant tout le siècle pourtant, on les considère comme ne donnant pas lieu à un intérêt plus prononcé. Nous ne pouvons guère nous en étonner; l'Allemagne à l'époque, n'offre que des débuts et des essais, accueillis toujours avec gratitude par la nation, surtout par les générations à venir. La France trouvait mieux autre part et ne pouvait que trouver des paroles d'encouragement. Lessing qui s'en plaint, est en somme du même avis, puisqu'il avoue, dans la seconde moitié du siècle, que les travaux littéraires allemands, pour la plupart, ne semblent être jusqu'à présent que des essais de jeunes gens [2]).

---

[1]) Gärtner: *Das Journal Étranger u. seine Bedeutung für die Verbreitung der deutschen Literatur in Frankreich* — Mainz 1905.

[2]) »Das meiste, was wir Deutsche noch in der schönen Litteratur haben, sind Versuche junger Leute« *Hamb. Dram.* XCVI St.)

Pourtant, nous devons aux Allemands un détail que nous voulons signaler dès maintenant. En 1750, Baumgarten publiait en latin son ***Esthétique*** basée sur la théorie de Leibniz et Wolf, considérant nos idées et sentiments du beau comme moindres en valeur et clarté, par rapport à nos idées logiques. Ce qu'il y avait de vraiment nouveau et ce qui avait le plus d'avenir dans l'ouvrage de Baumgarten, c'était son titre: l'auteur est le premier qui use de cette appellation. Si donc, dès le début du siècle nous en faisons usage, nous prions de ne jamais oublier que ce n'est qu'une licence de notre part, vu que nous en anticipons l'existence d'un demi siècle.

Nous sommes en état de faire parler les contemporains eux-mêmes, au sujet de leurs opinions sur les autres nations. Ce ne sont que les pays qui prendront part au mouvement esthétique et littéraire du siècle qui peuvent nous intéresser ici; les Italiens et les Espagnols étant trop connus et depuis trop longtemps pour prêter à un intérêt considérable au XVIIIe siècle, ce sont les autres nations voisines de la France et situées plus au nord, qui nous occuperont particulièrement: l'Angleterre et un peu aussi l'Allemagne.

Au XVIIe siècle encore, le jésuite Bouhours avait déclaré que la Providence avait refusé à l'Allemand certains dons naturels, d'où il suit qu'il n'atteindra jamais certain degré de développement. Cette boutade qu'il était impossible de prendre au sérieux, se grava profondément dans la conscience allemande. Lessing s'en souvenait encore dans sa ***Dramaturgie de Hambourg*** et, critiquant la tragédie classique en France, ajoutait qu'il n'irait pas, comme Bouhours, jusqu'à refuser aux Français en général le don de pouvoir atteindre le tragique, et ceci vu qu'il dit être parfaitement persuadé, que la Providence n'aura refusé aucun don à aucune nation, les ayant répartis également [1].

L'opinion de Bouhours considérant l'Allemagne comme Béotie de l'Europe n'était pas isolée à l'époque, ni même longtemps après. Lessing qui recueillait curieusement tout ce qu'on disait et pensait de l'Allemagne, nous cite le trait suivant de Swift, tiré des mémoires de Mrs. Pilkington (Vol. III). Les paroles citées de Swift auraient été les dernières paroles sensées

[1] ***Hamb. Dram.*** LXXXI St.



(»sensible words«) qu'il aurait prononcées avant de tomber dans sa profonde mélancolie. Voici à quelle occasion: »M[r] Handel sur le point de quitter l'Irlande, vint prendre congé de lui; le domestique fut longtemps avant d'arriver à se faire comprendre du Doyen. Lorsqu'il y parvint, celui-ci s'écria: Oh! un Allemand, et un génie! un prodige! Faites le entrer«! [1]) Il est probable que Swift malade exprimait une idée qui était bien au fond de ses opinions.

Les détracteurs de l'Allemand pouvaient en quelque sorte s'appuyer sur des sources allemandes. Bouhours [2]) ne manquait pas de citer le mot tant répété de Charles-Quint: »Vraiment... si Charles-Quint revenait au monde, il ne trouvérait pas bon que vous missiez le Français au-dessus du Castillan, lui qui disait, que s'il voulait parler aux Dames, il parlerait italien, que s'il voulait parler aux hommes, il parlerait français, que s'il voulait parler à son cheval, il parlerait allemand; mais que s'il voulait parler à Dieu, il parlerait espagnol«. Remarquons que Bouhours, l'ennemi déclaré des Allemands, ne tire ici aucune conséquence de la lumière douteuse dans laquelle apparaissait la langue allemande au grand empereur de la lignée des Habsbourgs. Le mot est curieux, car il ne concerne pas uniquement l'Allemagne; il montre le respect que l'on portait aux langues latines du midi. Il s'agit de la langue seulement, mais n'est-elle pas l'organe de la pensée et de la civilisation? La culture classique française elle-même ne s'est répandue que grâce à sa langue universellement admise [3]).

[1]) »M[r] Handel when about to quit Ireland, went to take his leave of him, the servant was a considerable time, ere he could make the Dean understand him, which when he did, he cried: »Oh! a German, and a Genius! a prodigy! Admit him«. (Lessing: *Collectanea*. ed. Lachmann, XV, p. 194).

[2]) *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène* ed. 1708, p. 69—70.

[3]) Le passage cité de Bouhours ne mécontenta pas les Allemands seuls. Muratori (*Della perfetta poesia* II 158—9) proteste au nom des Italiens. Il cite un livre français: *Les bons mots et les belles actions de l'empereur Charles V* Anvers 1683 qui donne une version un peu autre: »... plusieurs divisent les langues de cette sorte. Ils disent que nous devons parler espagnol avec Dieu à cause de l'excellence de cette langue, italien avec les princes, français avec les femmes qui ont de la complaisance pour cette langue«. Muratori prétend d'ailleurs que Charles-Quint ne connaissait guère l'italien.

Quoi que l'on dise et fasse, la langue restera toujours un signe convaincant de l'existence d'une haute civilisation. Leibniz écrivant en latin et en français ne pouvait que difficilement être cité en témoignage de la civilisation allemande, malgré tout le mouvement scientifique qui couvrait l'Allemagne. Bien plus tard, et avec moins de raison, le grand Frédéric affichait une indifférence hostile au langage aussi bien qu'au mouvement intellectuel et littéraire de sa patrie, dont il fondait à coups de génie la puissance matérielle. Encore plus tard, Lessing lui-même s'essayait à écrire la préface du *Laokoon* en mauvais français, avouant qu'il croyait ne pas pouvoir bien exprimer ses idées dans sa langue natale.

Remarquons l'écart considérable qui sépare les deux moitiés du siècle en Allemagne: si telle était encore l'opinion de Lessing sur la langue et les travaux littéraires de son pays, comment les étrangers auraient-ils pu en avoir une autre au début du siècle?

Pourtant, en France, au courant du siècle, on se familiarisait de plus en plus avec l'Outre-Rhin. On eut à combattre mille difficultés, entre autres, l'exemple du grand Frédéric et, somme toute, la médiocrité de la production allemande. Malgré tout ceci, le *Journal Etranger* qui n'est nullement isolé, prouve qu'on arrivait à se connaître. La seconde moitié et la fin du siècle donneront d'autres devoirs à la France par rapport à l'Allemagne, et ceux-ci resteront non remplis. L'Allemagne avançait à pas de géant et atteignait d'un coup les sommets de son développement avec des sommités européennes. L'effort de compréhension en France aurait dû augmenter en raison de l'effort créateur en Allemagne; il en fut autrement, et le livre de Mme de Staël y devra sa raison d'être et le rôle qu'il joua.

La France fut peut-être plus coupable envers l'Angleterre, car malgré l'anglomanie naissante et croissante, elle n'arriva pas en somme à la bien comprendre, au courant du siècle.

Les raisons en sont profondes: les deux nations se trouvent aux deux pôles opposés. Citons comme exemple l'opinion d'un contemporain, celle de lord Shaftesbury, à l'égard des Français. C'est la voix d'un homme nourri de traditions antiques, connaissant parfaitement l'antiquité et s'inclinant devant

elle, se rendant donc compte du grain de barbarie que possédait la littérature anglaise. Shaftesbury parle de la fleur du classicisme français, de sa tragédie, remarquons en quels termes protecteurs: »Dans le genre dramatique ils (les Français) ont été assez heureux pour élever leur théâtre aussi haut que le leur permettait le génie de leur nation. Toutefois le souffle élevé de la tragédie ne peut que difficilement subsister là où manque l'esprit de liberté. Le génie de ce genre de poésie consiste en une vive représentation des désordres et misères des grands; et ceci afin que le peuple et les basses classes puissent le mieux apprendre à subir toutes les privations, à jouir de leur plus grande sécurité, et à estimer l'équité et la justice des lois. Si l'on trouve ces principes en accord avec le juste modèle tragique dont nous avons hérité des Anciens, on comprendra aisément, combien peu un tel modèle est proportionné aux facultés et au goût de ceux qui, en une longue série de degrés, depuis le plus pauvre paysan jusqu'au puissant esclave de sang royal, ont appris à idolâtrer le plus proche en pouvoir au dessus d'eux et à ne trouver rien d'aussi adorable que cette puissance illimitée et ce pouvoir tyrannique, élevé à leurs dépens et exercé sur eux-mêmes«[1]).

Il ne s'agit pas ici de discuter les aperçus de l'auteur sur les fins de la poésie dramatique; il ne s'agit que de remarquer l'abîme que Shaftesbury aperçoit entre les deux nations. Effec-

---

[1]) *Soliloquy or Advice to an Author* (*Characteristicks* — 5e ed. Birm. 1773 t. I, p. 217—19). — »In the dramatick(kind) they have been so happy, as to raise their stage to as great perfection, as the genius of their nation will permit. But the high spirit of tragedy can ill subsist where the spirit of liberty is wanting. The genius of this poetry consists in the lively representation of the disorders and misery of the great; to the end that the people and those of a lower condition may be taught the better to content themselves with privacy, enjoy their safer state, and prize the equality and justice of their guardian laws. If this be found agreeable to the just tragick model, which the ancients have deliver'd to us; 't will easily be conceiv'd how little such a model is proportion'd to the capacity or taste of those, who in a long series of degrees, from the lowest peasant to the high slave of royal blood, are taught to idolize the next in power above 'em, and nothing so adorable, as that unlimited greatness, and tyrannic power, which is rais'd at their own expense, and exercis'd over themselves«.

tivement quelle distance à franchir entre un pays engoué et enthousiaste de liberté, et un pays adonné à la cour, à la royauté, à l'adulation et à la courtisanerie! Quel écart entre un régime se démocratisant à toute vitesse et un autre éminemment aristocratique [1])! Ajoutez les différences de religion, comprenez que celles-ci se réduisent comme à une cause et aussi à un effet, à de profondes divergences de constitution de l'âme. Ici la raison, là-bas le sentiment, la foi et l'imagination. N'oubliez pas la bifurcation de l'éducation intellectuelle: la Renaissance continuée en France, la Réforme continuée en Angleterre. Les deux nations se cramponnèrent à leurs missions distinctes: celle-ci comprit la vie comme une lutte acharnée et essentielle pour l'idéal social incarnable dans la vie publique et quotidienne, l'autre ne comprenait point la vie sans une constante adaptation à l'esprit latin et attique, quitte à oublier quelquefois, maintenant que le grand siècle était passé, le sérieux de la vie et peu à peu le sérieux de l'art, quitte à élaguer sans merci les touffes encombrantes de la végétation nationale. Le précipice entre les nations est un précipice social; la vie amène à le combler, ou du moins à pouvoir le franchir. Lequel des deux partis s'en occupera? Le parti d'imagination et de sentiment sera plus entreprenant, moins circonscrit, plus large et plus avenant que celui de la raison: c'est ainsi que l'Angleterre arriva bien plus aisément à comprendre la France que celle-ci ne le fit pour sa voisine d'Outre Manche.

On se rend compte en Angleterre du choc d'idées et d'intérêts contraires qui a lieu entre la France et l'Angleterre, et on n'y voit que du bien. Hume (1742) nous dit que »rien n'est plus favorable au développement de la politesse et des scien-

---

[1]) Comparez l'opinion de Hume sur ce point: »My first observation is, that it is impossible for the arts and sciences to arise, at first, among any people, unless that people enjoy the blessing of a free government«. Il est vrai qu'il corrige en quelque sorte ces lignes par ces autres qui les suivent de près: »though the only proper nursery of these noble plants be a free government, yet they may be transplanted into any government... a republic is most favourable to the growth of the sciences, and a civilised monarchy to that of the polite arts«. (*Of the rise and progress of the arts and sciences* 1742 — *Essays*, ed. 1767 I, 127, 136).

ces, qu'un certain nombre d'états voisins et indépendants qui sont joints entre eux par le commerce et la politique«[1]); et comme exemple, il nous cite la Grèce antique se composant de républiques rivalisant entre elles, ou encore l'Europe d'aujourd'hui; c'est ainsi que les fautes de Descartes et du cartésianisme se trouvèrent corrigées par l'Europe, comme aussi, bien qu'à un moindre degré, celles de Newton. Voici encore un exemple tiré de la comparaison des théâtres des deux nations. »Les Anglais se sont rendu compte de la licence scandaleuse de leur théâtre, par l'exemple de la décence et de la moralité françaises. Les Français se sont convaincus de ce que leur théâtre est devenu un tant soit peu efféminé par trop d'amour et de galanterie, et commencent à approuver le goût plus masculin de quelques nations voisines«, lisez, des Anglais. Voulez-vous un exemple d'un phénomène contraire: voyez la Chine stationnaire grâce au manque de criticisme résultant du défaut de commerce intellectuel avec des peuples voisins. C'est ainsi que non seulement ces rapports de critique cosmopolite existent au XVIII siècle mais encore on s'en rend pleinement compte et on les apprécie à leur juste valeur.

La lutte entre les idées anglaises et françaises commença et dura; somme toute, une lutte bienveillante, ne montant que rarement sur les chevaux ronflants des mots d'ordre nationaux et belliqueux. Les arguments se croisent, les préjugés s'entreheurtent, mais eux-mêmes accompagnés toujours de preuves à l'appui. Toute l'Europe suit attentivement la lutte; elle se sent elle-même partagée en deux camps: il s'agit du maître à choisir, et non seulement d'un maître de danse ou de beaux-arts, mais bien d'un maître civilisateur dans toute la largeur du mot.

Voulons-nous connaître les raisons pour et contre, gardons-nous un peu de prêter foi aux combattants eux-mêmes, peut-être aveuglés ou éblouis. Nous trouverons mieux: il y a aussi des esprits neutres, appartenant à des nations neutres, qui expriment leurs opinions, et ces opinions entrent profondément

---

[1]) »Nothing is more favourable to the rise of politeness and learning, than a number of neighbouring and independent states connected together by commerce and policy«. (*Of the rise of arts and sciences loc. cit.* vol. I, p. 133—4).



dans toutes les grandes différences qui, fixant le caractère national, définissent le goût national.

Un de ces esprits neutres, non content de suivre le débat par la lecture, entreprit un voyage dans les deux pays, et nous raconte ses observations. Nous pensons à Muralt, Suisse Allemand, écrivant, comme tant d'autres, en français; ses *Lettres sur les Anglais et sur les Français* paraissent en 1725. Cet ouvrage nous informant des opinions qu'on avait en Europe sur les deux nations rivalisantes, nous fait aussi connaître un représentant d'une autre nation nous intéressant, puisque nous lui devons un des grands noms de la littérature française au XVIII[e] siècle.

Si nous disons et soulignons que Muralt est un Suisse, ce n'est pas sans raison; son ouvrage jette effectivement un faisceau de lumière sur le caractère helvétique. Muralt Zurichois n'est pas moins puritain que ne le serait un Genevois; c'est dans cette direction que s'écoulera la dernière partie de sa vie: signalons-en les présages dans ses *Lettres* mêmes.

L'auteur craint qu'on ne le taxe de légèreté et de chasse aux plaisirs en sa qualité de voyageur; il s'empresse de rejeter toute imputation de cette sorte. Tout voyage, même en Angleterre, lui paraît inutile, donc nuisible: »je croirai n'avoir pas fait ce long voyage tout à fait en vain, si mes lettres vous divertissent, et si elles empêchent qu'étant si près d'ici, vous ne soyez tenté d'y passer et de faire cette chose ordinaire et inutile, qu'on appelle un »tour en Angleterre« [1]). Il ne laisse de même aucun doute sur le but de son voyage, lorsqu'il s'irrite à la demande qu'on lui fait de décrire la ville; il n'est pas »naturellement curieux de bâtiments«, et il aime parler de choses sérieuses.

Ainsi Muralt, en nous offrant l'exemple curieux d'un touriste de l'époque, nous permet de mesurer la distance qui le sépare du touriste d'aujourd'hui. Il est uniquement curieux de ce qui se rapporte aux mœurs, et c'est en ce caractère qu'il s'occupe de la littérature, et surtout du théâtre dont il craint les suites [2]).

---

[1]) éd. Otto v. Greyerz Bern 1897, p. 104.

[2]) Comparez un tout autre type de touriste dans la comédie de

Disons le d'une fois, toutes les sympathies de Muralt vont vers les Anglais; est-ce en sa qualité de Suisse allemand? Nous connaîtrons bientôt ses arguments. Signalons, qu'il gardait rancune aux Français pour un air de supériorité qu'ils se donnent envers tout le monde, et envers un Suisse en particulier. S'ils sont polis envers les étrangers, ce n'est pas sans les blesser un peu: »leur politesse couvre des sentiments dont nous n'avons pas lieu à être entièrement contents: on pourrait dire qu'ils nous font des honnêtetés à peu près sur le pied que les hommes en font aux femmes, qu'ils nous traitent en créatures inférieures et faibles, à qui on doit des égards«. Les Français sont fermement persuadés de leur absolue supériorité sur toutes les nations, ce n'est qu'à eux-mêmes qu'ils accordent l'esprit, tandis que tous les étrangers n'ont que du bon sens [1]). Aussi

---

St. Évremond *Sir Politick Would-be*. Il s'agit d'un touriste allemand, tiré en caricature. Il part muni d'un »itinéraire«, »d'un petit livre qui apprend ce qu'il y a de curieux en chaque pays«. Il rassemble les signatures des célébrités; il écrit un journal détaillé. »Il n'y a point de montagne renommée qu'il ne nous soit nécessaire de voir«, dit-il. »Qu'il y ait de la neige ou non, il n'importe; il faut aller en haut s'il est possible... S'il reste quelque chose de l'Antiquité, un morceau d'un ouvrage des Romains, la ruine d'un amphithéâtre, le débris d'un temple, quelques arches d'un pont, de simples pilliers; il faut tout voir«. Il n'est pas curieux des »gens du pays« où il se trouve, et en ceci il est opposé par l'auteur au touriste français qui s'occupe bien plus de connaitre les habitants et la société du pays. Le touriste allemand interrogé sur ce qu'il a vu en Angleterre répond qu'»il estime fort le combat des coqs, la course des hommes, celle des chevaux, les harangues des pendus et la cérémonie de Mylord Maire« (St. Évr. *Oeuvres* éd. Desmaizeaux Amst. 1739, t. II. p. 297 ss.). Ce touriste n'est pas sans quelque ressemblance avec ceux d'aujourd'hui; le fait même qu'il se trouve tourné en caricature prouve qu'il n'était encore qu'une exception à l'époque.

[1]) Ib. 124. — Les Français eux-mêmes n'étaient pas sans s'apercevoir de ce défaut. Une quinzaine d'années après l'apparition de l'ouvrage de Muralt, le président de Brosses remarquant certaine prévention contre les Français en Italie, l'explique par certaine faute des Français à l'étranger: »Je remarque ici en général que cette ardente vivacité des Français, jointe à la mauvaise habitude de préférer tout haut ce qui se fait chez eux à ce qui se pratique ailleurs, est une des principales causes pour laquelle ils sont plus mal vus chez l'étranger qu'aucune autre nation«. (*Lettres historiques et critiques sur l'Italie de Charles de Brosses* — Paris an VII (I^e éd.!) vol. II p. 432).

Muralt s'excuse-t-il d'avoir osé juger le Français, ce qui est une »entreprise... hardie à un homme grossier, à un Suisse«; il s'en excuse par le fait même de s'être »exercé et dégourdi l'esprit sur une autre nation, avant que d'en venir aux Français«.

Ce que Muralt apprécie le plus dans l'homme, c'est le naturel; or, il voit trop de factice dans le Français et il admire le naturel de l'Anglais. C'est de cette qualité fondamentale que découle toute sa sympathie pour le caractère anglais, sympathie qui tend à tout excuser, sans excepter certains défauts. Il trouve d'ailleurs plus d'agrément à critiquer le Français qu'à louer l'Anglais, et toujours dans chaque compliment adressé à celui-ci, le revers devient aisément plus marqué, et le Français y occupe presque plus de place. C'est ainsi, par exemple, que louant — Suisse qu'il est — le prédicateur anglais, il loue son modeste regard qui n'ose pas aborder l'auditoire: ce n'est pas le prédicateur français orgueilleux, pimpant, criant et rhéteur. Ou bien encore, s'il y a des articles où l'industrie française est évidemment supérieure à l'industrie anglaise, ce ne sont que des bagatelles, des bijoux, des »petites nippes plus curieuses que nécessaires«, qui échappent aux Anglais pour »le peu de goût« qu'ils y trouvent [1]. C'est cette même raison qui rend la comédie française meilleure que celle des Anglais: »cette matière me plaît, par cela même qu'elle n'est pas importante. Quand je vous aurai persuadé que les Anglais n'excellent pas à faire des comédies autant qu'ils se l'imaginent, je ne leur aurai pas fait grand mal« [2]. Un défaut ou un trait indifférents deviennent qualité chez l'Anglais par la seule comparaison avec son voisin d'Outre-Manche: s'ils sont taciturnes, »le fatigant verbiage de la plupart de ceux qui se moquent d'eux, et qui font les spirituels et les agréables dans la conversation, justifie la taciturnité anglaise beaucoup mieux que tout ce qu'on pourrait dire en sa faveur« [3]. Cette tendance à excuser les défauts anglais prend quelquefois des proportions tout à fait ridicules. Comment expliquer l'habitude anglaise de faire figurer des pleureuses aux enterrements? c'est bien plus explicable chez eux que chez les anciens, »car comme les

[1]) p. 12 [2]) p. 26 [3]) p. 69.



Anglais le plus souvent ont peu de véritable tristesse dans le deuil, et que cependant la cérémonie en demande, il leur doit être permis d'y en montrer une contrefaite«[1]). C'est ainsi qu'un Suisse allemand devient le défenseur de l'hypocrisie britannique. — Toute louange envers les Anglais éveille notre attention et la pousse à trouver sous les mots de l'auteur une pique à l'adresse des Français: »Ils osent braver l'opinion de la foule, et passer pour fous, s'il le faut: grand pas pour devenir raisonnable, tandis que chez des peuples moins féroces et plus uniformes on voit d'énormes sottises devenir générales et héréditaires, par le soin que les gens y prennent de se ressembler les uns aux autres, et par la grande frayeur qu'ils ont de tout ce qui s'éloigne tant soit peu de cette uniformité« [2]). Qui n'ose point braver l'opinion? qui adore des bêtises héréditaires? qui a le culte de l'uniformité? La réponse obsède l'auteur et le lecteur.

S'il y a de tels coups de patte dans la Lettre sur les Anglais, que sera-ce dans celle qu'il dédiera aux Français?

On loue particulièrement la politesse française, c'est donc à elle que Muralt s'en prend principalement. Selon Muralt, pour exceller dans la politesse, les Français manquent de bien d'autres qualités: »on s'aperçoit aisément, qu'en estimant si fort l'esprit, les manières, l'extérieur, ils négligent le solide, qu'ils s'attachent à la bagatelle, et que, généralement parlant, ils ne connaissent guère le prix des choses« [3]). D'ailleurs, cette courtoisie n'est rien d'autre qu'une constante simulation d'humilité, ou au moins d'infériorité envers son interlocuteur; l'homme poli devient en France une créature toute factice et à ressorts, comme un de ces meubles pleins de secrets et serrures. Non content de se faire appeler par sa femme »monsieur«, le Français s'appelle encore ainsi en signant son livre, il ne manque plus qu'il ne se donne ce titre en parlant. La mode fait tout, même la langue: un mot suranné peut défigurer une belle page; la mode littéraire ne joue guère de rôle plus sérieux que toute autre mode, et »la question de la préférence entre les anciens et les modernes... n'est pas plus agitée... que le sont tous les jours des questions sur les mo-

---

[1]) p. 19. [2]) p. 58—9. [3]) p. 108.

des, anciennes et modernes« [1]). Les Français passant leur vie à se donner des coups d'encensoir par politesse semblent être à Muralt des figures de Don Quichotte, et il aimerait voir un nouveau Cervantes écrivant une satire de la courtoisie.

Les résultats de cette courtoisie réglée par la mode sont déplorables; ce qui en souffre en premier lieu c'est la liberté. Nous savons déjà que le Français, autrement que l'Anglais, ne sait point s'opposer au jugement général; de même, et encore par courtoisie, il ne saura point s'opposer à l'opinion de son prince: »Les Français sont peu sensibles à la liberté: non contents de dépendre du prince en tout ce qu'on peut se laisser ôter, ils se soumettent à lui, même pour le goût, pour ce que les hommes ont de plus indépendant et dont il semble qu'ils puissent le moins disposer: un mot qui lui échappe, une parole dite au hasard, est relevée, et devient une décision qui met le prix aux hommes et aux choses« [2]). Il résulte de ce mode de vie, toute de société, une servilité d'idées et de plaisirs qui ne supporte aucune résistance individuelle: »Ils sont tentés d'appeler hibou, ou philosophe [3]) toute personne qui témoigne quelque penchant pour la solitude, ne pouvant pas comprendre qu'il soit possible qu'on ne prenne plaisir à des conversations où se disent des choses polies et obligeantes«.

Effectivement les visites forment une des occupations principales de la vie française; ces visites »ont leur style qui dépend de la routine autant que du naturel, et la routine ne manque ici à personne. Il n'y a qu'un homme qui n'aurait que du bon sens et qui ne saurait pas son monde, qui pût s'y trouver embarrassé« [4]).

Or, si on en trouve, ce n'est que parmi ceux qui, étant admis en purs spectateurs, observent beaucoup sans parler. Toute conversation sérieuse et morale se trouve exclue de ces assemblées, »le mot de moraliser est sujet à être pris en mauvaise part« [5]).

Ce qui en souffre en premier lieu, c'est la moralité des

---

[1]) p. 175. [2]) p. 102.

[3]) p 113. Il est curieux que Muralt puisse encore s'exprimer comme il suit: »le nom de philosophe, c'est à dire, d'un homme qui voudrait mettre ses idées en pratique est chez eux une espèce d'injure« (p. 109).

[4]) p. 134–5. [5]) p. 138.

femmes. Si nous entamons ici cette question, c'est que nous touchons à la base et au problème même de la *Nouvelle Héloïse.* La femme à force de s'adonner à toutes sortes de jouissances modernes, finit par s'user, sans même avoir péché au pied de la lettre. Il s'agit de savoir ce qui est préférable: cette absolue liberté de la Française, ou les dangers d'une réclusion qui oblige les patientes à se perdre par ruse et cachotterie. Muralt traite le problème tout au long en s'excusant de le poser trop franchement; il demande donc »s'il n'y a pas de la sottise à laisser chaque jour de la vie écrémer à d'autres le lait dont on veut faire son repas. Disons grossièrement, et à l'avantage des nations qui tiennent une conduite opposée à celle des Français, une grande vérité: une femme qui, une fois en sa vie, a eu un malheureux moment où elle s'est laissé aller, et dont elle a de la confusion ensuite, une femme à qui une faute connue du public a fait prendre le parti de la retraite, est moins corrompue et moins p*** cent fois, qu'une femme qui passe sa vie à aimer les hommes et à vouloir leur plaire, à leur donner de l'amour et à en prendre; du moins, s'il est vrai que la corruption soit un vice du cœur, et que ce soit dans le cœur que la pudeur subsiste«. Voici Julie, absoute par avance [1]).

La conclusion dernière que Muralt tire de ses observations sur les Français est, qu'en général ils prennent la vie comme une promenade, en cherchant de l'ombre et des compagnons, quitte à ne pas arriver au but, tandis que d'autres nations prennent la vie comme un voyage durant lequel on pense plus au but qu'à l'agrément [2]).

Muralt en voyageur avisé et attentif nous donne quelques lignes d'un essai sur la psychologie comparée des peuples. Évidemment, chaque peuple a reçu une certaine dose de bon

---

[1]) Assurément, tout lecteur attentif des passages cités de Muralt doit être frappé du grand air de famille qu'il y a entre ses critiques et celles de Rousseau. Nous sommes étonné de ne pas trouver le nom de Muralt dans le chapitre préliminaire que M. L. Ducros (*J. J. Rousseau* 1908) consacre aux Genevois comme compatriotes de Rousseau. Nous avons pu voir que, bien que Zurichois, il n'en est pas moins sensiblement proche de certains traits du Genevois Rousseau.

[2]) p. 140—4.



sens qu'il modifie postérieurement selon les »différents gouvernements, besoins... avantages«. Ainsi, les Hollandais, habitant un pays stérile et vivant d'occupations semblables, ont des principes qui »émoussent l'esprit« mais ne s'opposent pas au bon sens; les Italiens remplacent le bon sens par la sensualité, occasionnée déjà par leur pays merveilleux (remarquez le rôle donné au pays, donc au climat). Les Allemands »croient ne pas négliger l'esprit quand ils étudient les langues et les sciences, telles qu'on les enseigne dans les écoles: de là leur raison ne saurait s'étendre aussi loin qu'elle irait sans cela. Ces choses là, ou d'autres, une fois introduites chez une nation, et devenues comme sacrées par la coutume, occupent, remplissent et fixent l'esprit, tiennent lieu de la raison et l'excluent«. Ce n'est pas la dernière fois qu'on adressera aux Allemands ces reproches du manque de pensées individuelles sacrifiées aux méthodes scolaires. Les Français sont caractérisés comme on peut s'y attendre: »En France, où chacun veut plaire, et où le gouvernement est tel que presque personne ne peut se maintenir sans faire la cour aux grands [1]), ce sont les manières et certains mauvais tours de conversation qu'ils appellent communément *esprit*...«; vu que ces »choses« sont »assez opposées au bon sens«, Muralt n'hésite pas à dire que celui-ci est moins fréquent »parmi les Français que parmi quelques autres peuples«. Par contre, les Anglais ne se heurtent à aucune de ces entraves rencontrées par le bon sens; ils ne souffrent que de certaines inégalités individuelles trop prononcées, dues à ce qu'il n'y a aucune digue qui pût les contenir [2]).

Toutefois, et c'est ici le point principal, malgré tous ces défauts observés chez le Français, un homme de mérite en France (et il n'est pas rare!) possède tout ce qui fait un homme de mérite, plus tout ce qui n'appartient qu'à un Français; or ceci forme un entier précieux au point d'être dangereux: »je ne sais, nous dit Muralt, si c'est une rencontre fort à souhaiter; ce peut être matière de regret pour le reste de la vie, et de dégoût pour la plupart des hommes avec qui on est obligé de vivre« [3]). Quel est ce caractère spécifique qui fait d'un Fran-

---

[1]) Remarquez l'accord de Muralt et de Shaftesbury.
[2]) p. 60—2. [3]) p. 146.

çais ce qu'il est? C'est sa sociabilité. Les Français »sont peut-être de toutes les nations la plus humaine: ils méritent l'amitié des autres«. Ils sont aimés principalement parce qu'ils sont Français, tandis que les Anglais le sont pour leurs qualités individuelles, non nationales. Il en est ainsi pour les Français vu que »dans leur uniformité« ils »n'osent pas se livrer à des caractères propres et particuliers et le plus souvent... n'ont que celui de la nation«, ce qu'en somme Muralt considère comme une pauvreté et un manque [1]).

Tout bien considéré, voici comment Muralt définit l'impression faite par les Français: »il semble que l'effet qu'ils doivent faire sur qui les connaît, c'est qu'on les aime et qu'on en rie un peu« [2]).

Nous nous sommes arrêté longuement sur Muralt, croyant que ses opinions sont représentatives pour une bonne partie de l'Europe contemporaine. La forte critique par laquelle il fait passer la société française, et les vives paroles de sympathie qu'il donne au caractère national français, nous expliquent le chaleureux accueil que trouvèrent les idées anglaises au XVIII[e] siècle sur le continent, aussi bien que l'Europe francisée qu'elles y rencontrèrent. Répétons le, le grand désavantage des Français, selon Muralt, c'est le manque de liberté intérieure autant et plus que le manque de liberté extérieure, qui tous deux ne leur permettent pas de développer puissamment leur personnalité; ce souffle de liberté donné, on ne voit guère ce qui ferait défaut encore, pour seconder les hautes facultés sociales et communicatives du Français. C'est ce que le XVIII[e] siècle se chargera de prouver avec évidence [3]).

---

[1]) p. 203—5. [2]) p. 207.

[3]) Hume pourtant, tout en adjugeant à la liberté républicaine bien des avantages pour former les arts, n'en verra pas moins certains bons côtés dans les monarchies. Les beaux-arts s'appuient sur une politesse exquise, et celle-ci se forme tout naturellement sous un gouvernement où chacun tend à plaire à ses supérieurs. Considérant la république en idéal, Hume ne balance pas à dire que les citoyens y possédant tout ce qui leur est dû, ne se soucient guère de plaire ou de ne pas plaire. C'est ainsi qu'il taxe les républiques de moins polies, adressant de la-sorte un compliment aux monarchies, auquel Shaftesbury n'aurait pas souscrit. »Les républiques de l'Europe sont connues de nos jours par leur manque de politesse«,

Nous n'écrivons pas ici l'histoire spéciale des relations franco-anglaises au XVIII[e] siècle; nous n'en fixerons que très généralement les principales étapes, ne désirant que connaître l'atmosphère générale au début du siècle, dans la persuasion d'ailleurs, que dans le cours même de notre étude portant nécessairement sur différents chapitres de la question, ces rapports arriveront d'eux-mêmes à se présenter avec une clarté suffisante. — Destouches et Voltaire revinrent d'Angleterre fort enthousiastes. Celui-ci publia ses *Lettres Philosophiques* qui furent la manifestation première, et en somme presque dernière de son engouement. Dès l'abord [1]) il se rend compte et il se plaint de ce que l'Angleterre reste inconnue aux Français par leur propre faute. Sans parler du voyageur ordinaire qui »ne voit que la façade du bâtiment; presque tous les dedans lui sont inconnus«, les ambassadeurs eux-mêmes ne sont guère plus avancés dans leur connaissance du pays. Les révélations que Voltaire nous fait à ce sujet ne laissent pas d'être intéressantes. La vie qu'ils mènent est absolument opposée à celle »des ministres étrangers qui résident à Paris, car ils savent tous (les étrangers à Paris) la langue du pays; ils ont affaire à une nation qui se manifeste aisément: ils sont reçus, pour peu qu'ils le veuillent, dans toutes sortes de sociétés, qui toutes s'empressent à leur plaire: ils lisent nos livres; ils assistent à nos spectacles«. Par contre, un ambassadeur de France en Angleterre ne connaît pas »pour l'ordinaire, ...un mot d'anglais; il ne peut parler aux trois quarts de la nation que par interprète; il n'a pas la moindre idée des ouvrages faits dans la langue; il ne peut voir les spectacles où les mœurs de la nation sont représentées«. Ajoutez à cela les inconvénients provenant de la nation elle-même: »Le très petit nombre de sociétés où il peut être admis sont d'un commerce tout opposé

---

nous dit Hume, et il cite à ce sujet des vers de J. B. Rousseau voulant trouver une périphrase pour la rusticité:

»C'est la politesse d'un Suisse
En Hollande civilisé«.

Hume appréhende que »les Anglais malgré leur savoir et leur génie ne prêtent à la même critique« (*loc. cit.* 139—40).

[1]) *A M**** (1728) (*Lettres Philos.* éd. Lanson vol. II p. 256).

à la familiarité française; on ne s'y assemble que pour jouer et pour se taire. La nation étant d'ailleurs presque toujours divisée en deux partis, l'ambassadeur, de peur d'être suspect, ne saurait être en liaison avec ceux du parti opposé au gouvernement; il est réduit à ne voir guère que les ministres, à peu près comme un négociant qui ne connaît que ses correspondants et son trafic...«. Or, Voltaire voudrait aborder la nation de bien plus près et énonce à ce propos un programme intéressant qu'il ne manqua pas, à ce qu'il semble, de suivre exactement: »Il semble que vous pourriez tirer plus de lumière d'un particulier qui aurait assez de loisir et d'opiniâtreté pour apprendre à parler la langue anglaise, qui converserait librement avec les whigs et les torys, qui dînerait avec un évêque, et qui souperait avec un quaker, irait le samedi à la synagogue, et le dimanche à Saint-Paul, entendrait un sermon le matin, et assisterait l'après midi à la comédie, qui passerait de la cour à la bourse, et, par dessus tout cela, ne se rebuterait point de la froideur, de l'air dédaigneux et de glace que les dames anglaises mettent dans les commencements du commerce, et dont quelques-unes ne se défont jamais«, et encore, ajoute Voltaire, un tel homme ne serait que trop sujet aux erreurs.

Nous citons ces lignes de Voltaire, vu qu'elles nous aident à saisir le fait de la suprématie indubitable de la langue française qui permettait à un ambassadeur de France d'ignorer la langue d'Outre-Manche, tandis qu'un ambassadeur anglais était censé savoir la langue de Paris. D'autre part, Voltaire qui montre tant d'ardeur à indiquer les choses à connaître en Angleterre, avoue par cela même l'intérêt enthousiaste qu'il portait à l'époque à tout ce qui concernait l'Angleterre. Par la suite, dans les problèmes de l'art, il s'éloignera de plus en plus du monde et de l'esprit britanniques, ne démentant pourtant jamais la connaissance qu'il en avait.

A la même époque l'abbé Prévost proclamait les us et abus anglais avec ferveur et sincérité. Les voyages se succédaient, les *Spectateur* de tout genre apparaissaient avec succès. Quelques années plus tard commença l'engouement pour Richardson qui enthousiasma Diderot et Rousseau. L'intérêt ne s'affaiblit plus; pourtant on n'arriva point à bien saisir l'essence des idées anglaises: Shakespeare et Milton n'eurent en

somme qu'un succès très discuté. Diderot lui-même ne put que comparer Shakespeare à la statue gigantesque mais gothique de St. Christophe. Les premiers mouvements préromantiques précipitèrent la juste appréciation: la sensibilité du siècle se tourna vers l'Outre-Manche. Young et Macpherson furent bien plus vite appréciés que Shakespeare et Milton. Le romantisme accomplira définitivement la compréhension de l'esprit anglais, et ceci à l'époque où l'esprit classique finira; l'effort même vers les idées anglaises aidera à la catastrophe de l'idéal classique.

Pourtant les idées nouvelles elles mêmes grandirent en Angleterre au soleil du classicisme. Elles prirent conscience par le besoin de nouveaux idéaux qui s'opposaient à l'insuffisance de l'idéal classique, elles s'affermirent par la lutte, et par elle aussi se lièrent en corps. Nous ne disons pas que, sans le classicisme, elles n'auraient pas existé, elles sortaient donc du fond intime de la nation; nous disons que la lutte contre le monde classique fit leur succès, que, pour arriver à subjuguer l'Europe, elles devaient commencer par déblayer le chemin, que pour arriver à la victoire, elles ne purent oublier l'ennemi. Il leur en resta la préoccupation constante et nécessaire tout le long du siècle et aussi un peu de sa méthode. Il s'agit ici non des poètes, mais des théoriciens de l'art; il ne s'agit des premiers que lorsqu'ils condescendent à défendre leur art.

Ainsi une fois encore, l'esprit classique français est le nerf de la pensée du siècle, même lorsqu'elle s'en éloigne. Sa langue était le langage européen. Bouhours entrevoyait naguère le moment fantastique où toutes les langues se réduiront à une seule: »On parle déjà français dans toutes les cours de l'Europe. Tous les étrangers qui ont de l'esprit, se piquent de savoir le français: ceux qui haïssent le plus notre nation, aiment notre langue: dans le pays où nous sommes (en Flandre), les personnes de qualité en font une étude particulière, jusqu'à négliger tout à fait leur langue naturelle, et à se faire honneur de ne l'avoir jamais apprise. Les dames de Bruxelles ne sont pas moins curieuses de nos livres que de nos modes; le peuple même, tout peuple qu'il est, est en cela du goût des honnêtes gens: il apprend notre langue presque aussi tôt que la sienne, comme par un instinct secret qui l'avertit malgré lui, qu'il doit un jour obéir au Roi de France comme à son maî-

tre légitime« [1]). Nous citons le bon abbé sans atténuer la crudité de son infatuation nationale, car son opinion peint l'atmosphère française et explique toutes les préventions étrangères, dont nous parlions plus haut.

Plus tard, Voltaire finira son premier chapitre sur les arts dans le *Siècle de Louis XIV* par une constatation analogue, ne croyant pas devoir s'exprimer au passé. La langue française »est devenue la langue de l'Europe; tout y a contribué; les grands auteurs du siècle de Louis XIV, ceux qui les ont suivis, les pasteurs calvinistes réfugiés, qui ont porté l'éloquence, la méthode dans les pays étrangers; un Bayle surtout, qui écrivant en Hollande, s'est fait lire de toutes les nations; un Rapin de Thoiras, qui a donné en français la seule bonne histoire d'Angleterre; un Saint-Évremond, dont toute la cour de Londres recherchait le commerce; la duchesse de Mazarin, à qui l'on ambitionnait de plaire; madame d'Olbreuse devenue duchesse de Zell, qui porta en Allemagne toutes les grâces de sa patrie«. Mais Voltaire sait trouver des causes plus profondes de la suprématie française: »L'esprit de société est le partage naturel des Français: c'est un mérite et un plaisir dont les autres peuples ont senti le besoin. La langue française est de toutes les langues celle qui exprime avec le plus de facilité, de netteté et de délicatesse tous les objets de la conversation des honnêtes gens, et par là elle contribue dans toute l'Europe à un des plus grands agréments de la vie« [2]).

Ce qui précède explique la position que nous avons prise dans l'étude que nous nous sommes proposée ainsi que le choix de notre méthode. Nous n'avons pas voulu nous borner aux documents français, nous n'avons pas balancé non plus à considérer la pensée, l'art et la littérature de la France comme prêtant à un intérêt universel.

Il serait effectivement préjudiciable à la grandeur réelle et absolue de la situation intellectuelle qu'obtint la France au XVII[e] et au XVIII[e] siècle, de vouloir en restreindre le tableau à des limites non cosmopolites, ou du moins non européennes. Il est donc naturel que nous trouvions engagés dans la lutte

---

[1]) *Entret. d'Ar. et d'Eug.* 42—3.

[2]) chap. XXXII.

autant de noms étrangers que de noms français. Peu à peu, toutes les grandes nations de l'Europe y prennent part: il faut bien qu'elles décident de leur attitude envers la littérature dominant l'Europe, envers la littérature parisienne.

Si la question de primauté de quelque littérature est habituellement assez oiseuse, il n'en est pas de même pour le XVIIIe siècle. Il commence sous les auspices de la littérature française; il finit sous ceux de la littérature européenne, et en particulier plutôt sous ceux des littératures anglaise et allemande que sous ceux de la littérature parisienne. Un changement s'est opéré; il ne peut être indifférent d'en connaître les causes. La question de la primauté de la littérature francaise au XVIIIe siècle n'est rien d'autre qu'une question de principes. C'est pour ceci qu'elle est importante: elle forme, pour ainsi dire, un raccourci des luttes entre les idées et courants esthétiques du siècle.

Nous possédons un exemple de la conception d'un ouvrage critique qui, dépassant par son but proposé les intérêts purement français, combine les noms français avec les noms étrangers. Nous sommes heureux de trouver cet exemple au XVIIIe siècle. En étayant la charpente éminemment pragmatique du *Siècle de Louis XIV*, Voltaire ne pensa pas pouvoir se borner à la France: »je voudrais ici pouvoir rendre justice, nous dit-il, à tous les grands hommes qui ont comme lui (Newton) illustré leur patrie dans le dernier siècle«. Il croit pouvoir donner le nom de Siècle de Louis XIV non seulement à une partie de l'histoire de France, mais encore à une période de l'histoire universelle: »c'est en effet dans cet espace de temps que l'esprit humain a fait les plus grands progrès«. Il conçut de la sorte une vaste harmonie dont une partie était l'art français, et l'autre la science qu'il avouait venir d'au-delà les frontières de son pays.

Nous n'appellerons pas le XVIIIe siècle du nom de son roi, non seulement parce que celui-ci est autre, mais aussi parce que le siècle est bien plus cosmopolite. Il est pourtant encore assez français pour que des problèmes apparemment français aient une portée toute européenne.

PREMIÈRE PARTIE

LA PENSÉE GÉNÉRALE DU SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER.

L'organe de la perception du beau: le goût.

La pensée moderne a compris que toute connaissance humaine doit être prise en sens psychologique, que toute constatation est faite sur la pleine responsabilité de nos organes réceptifs. Lorsqu'elle ne s'occupait que de connaître ce qui semblait être le monde extérieur, elle se heurta sur ce chemin aux difficultés les plus sérieuses, le monde extérieur possédant par tradition une vie et une situation très indépendantes. Il en était autrement des domaines qu'elle sentait lui être bien plus intimement soumis, c'est à dire des sentiments de tous genres qui doivent toujours être reportés en premier lieu à l'organisme qui les ressent.

Les questions esthétiques, attenant au domaine des sentiments. appartiennent justement à cette deuxième catégorie de faits, plus aisée à comprendre. Étant toujours avéré qu'en présence de certains objets appelés beaux, l'âme se trouve transportée d'un vif sentiment, les phénomènes esthétiques se trouvèrent, dès l'abord, être profondément distincts de l'ataraxie des pures constatations faites sur le monde extérieur.

Il ne s'agissait que du plus ou du moins. Il s'agissait de savoir, si la majeure partie de l'attention doit incomber aux objets appelés beaux ou, au contraire, à l'organisme qui les appelle ainsi. Cette distinction portait, avant tout, sur les analyses théoriques du beau. L'usage pratique avait, dès longtemps, décidé, que pour être accessible au beau, il fallait avoir du goût, et ceci suffisait entièrement pour cet usage pratique qui consiste en jouissances esthétiques. Par contre, le penseur devait se demander quel était ce goût et quel était ce beau? Il

se doutait toujours de ce que son attention devait se partager entre ces deux idées; mais il n'était pas aisé de se rendre compte que la valeur de la seconde était en somme nulle sans la première, que c'était par celle-ci qu'il fallait commencer. La tâche en échut aux penseurs du XVIII-e siècle [1]).

L'analyse du goût prêtait à de nombreuses difficultés. Étant avéré que nous percevons le monde extérieur par nos sens extérieurs et par la raison qui en compare les acquisitions, il fallait décider si le goût y était soumis de même, ou s'il formait une faculté indépendante et autonome.

Le premier qui ait posé la question en France fut encore Descartes. Dans son *Traité des Passions* il est amené à s'occuper de la différence qu'il y a entre ce que nous appelons *bien* ou *mal* d'une part, et *beau* ou *laid* de l'autre. La différence consiste dans la distinction même de l'organe intermédiaire qui nous fait juger qu'une chose est bonne ou belle, mauvaise ou laide: »...nous appelons communément bien ou mal ce que nos sens intérieurs ou notre raison nous fait juger convenable ou contraire à notre nature; mais nous appelons beau ou laid ce qui nous est ainsi représenté par nos sens extérieurs, principalement par celui de la vue, lequel seul est plus considéré que tous les autres; d'où naissent deux espèces d'amour, à savoir, celle qu'on a pour les choses bonnes, et celle qu'on a pour les belles, à laquelle on peut donner le nom d'agrément, afin de ne pas le confondre avec l'autre ni aussi avec le désir". Ainsi donc, le bon et le beau s'accordent tous deux dans leur fin: ils nous présentent ce qui est convenable à notre nature; mais ils varient dans la manière dont ils nous sont acquis: le bon est jugé tel par le sens intérieur ou la raison, tandis que le beau est représenté tel par nos sens extérieurs.

D'accord avec la psychologie cartésienne, ce que nous jugeons bon ou mauvais, beau ou laid produit en nous deux séries de passions nommées amour ou haine, agrément ou aver-

[1]) Addison, dans le N° 412 du *Spectator*, ayant admis que le grand, le nouveau et le beau affectent fortement l'âme humaine, avoue qu'il est impossible d'en donner la raison »because we know neither the nature of an idea, nor the substance of a human soul«. Ainsi, dès le début du siècle, la subjectivité du goût, en théorie du moins, est pleinement reconnue.

sion, voire même horreur. Or, ces deux séries de passions sont loin d'avoir la même valeur aux yeux de Descartes. »Mais ce qu'il y a ici de plus remarquable, c'est que ces passions d'agrément et d'horreur ont coutume d'être plus violentes que les autres espèces d'amour ou de haine, à cause que ce qui vient à l'âme par les sens la touche plus fort que ce qui lui est représenté par sa raison, et que toutefois elles ont ordinairement moins de vérité; en sorte que de toutes les passions, ce sont celles-ci qui trompent le plus, et dont on doit le plus soigneusement se garder«[1]. Autrement dit, nos perceptions de beau et de laid sont pour Descartes les plus trompeuses de toutes les perceptions, vu que les passions qu'elles suscitent sont celles qui ont le moins de vérité. Puisque, par ailleurs, la raison d'être du beau cartésien n'est autre que celle du bon, cela revient à dire que tous deux nous informent de ce qui est convenable à notre nature et il résulte nettement de cette argumentation, que le beau est infiniment moins important que le bon et que nos facultés percevant le beau ont infiniment moins de valeur aux yeux de Descartes que celles qui perçoivent le bon.

Nous retrouvons cette distinction caractéristique dans toute la tendance héritée de Leibniz par Wolf et propagée en Allemagne pendant une bonne partie du XVIII-e siècle dans son école, Baumgarten en tête. L'école Wolfienne n'hésitait pas à considérer nos perceptions du beau comme notions logiques de second ordre, inférieures puisque indistinctes et confuses. Wolf distingue deux rangs de facultés »gnoséologiques«: 1° les ***Empfindungs*** et ***Einbildungskraft***, nos facultés sensitives et imaginatives, et 2° les ***Verstand*** et ***Vernunft***, la raison plus ou moins pure. Le beau obtient ainsi une position toute secondaire, étant en rapport avec la première série de nos facultés percevantes. L'esthétique devient ainsi une partie secondaire de la logique, inférieure en importance sinon en intérêt. Baumgarten dans son ***Esthétique*** (1750) se propose d'écrire une logique de nos idées inférieures (gnoseologia inferior), qui n'avait pas été faite par ses devanciers, dont toute l'attention s'était dirigée vers les idées supérieures (gnoseologia superior).

---

[1]) Descartes ***Traité des Passions*** art. 85.

L'histoire esthétique du XVIII-e siècle sera une suite de tentatives cherchant à enfreindre cette position du problème, à laquelle s'opposait de tout son poids l'expérience esthétique des impressions et sentiments du beau.

L'auteur du premier livre français paru sur le beau au XVIII-e siècle, J. P. de Crousaz [1]), part d'un point de vue tout cartésien. Comme Descartes il veut se défaire de tout ce qui est incertain et chercher un point fixe. »J'ai tâché d'oublier que j'avais vu des hommes, et que j'avais lu des livres; j'ai écarté de mon esprit toutes les impressions que j'y avais reçues, pour rentrer uniquement dans moi-même, et me réduire aux notions les plus simples et les plus incontestables« [2]). Pourtant, Crousaz ne tardera guère à modifier sérieusement la pensée de Descartes, qui lui paraît évidemment trop injuste pour le beau. Le beau, connu par sentiment ou par goût ne sera plus pour Crousaz si peu certain, si erroné. »L'homme est capable d'idées et de sentiments, c'est là un fait certain et un principe d'expérience. Son Créateur infiniment sage, et par conséquent incapable de se contredire ni dans ses pensées ni dans ses ouvrages, n'a point rendu l'homme susceptible de deux manières de penser si différentes, afin qu'elles fussent en lui une source continuelle d'oppositions et de contrariétés«. De cette constatation de l'impossibilité d'une contradiction entre les idées et les sentiments, résulte ce principe fondamental pour la nature du goût: »Tout ce donc qui faisant impression sur les organes de nos sens, ***quand ils ne sont point dérangés***, donne lieu à des sentiments agréables, est fait et agit d'une manière dont l'idée nous plairait déjà par elle-même, si nous en avions la connaissance« [3]).

Ainsi point d'opposition entre le sentiment et la raison. Pourtant, remarquons les mots soulignés. En effet, l'accord ***était*** complet entre la raison et le sentiment, le cœur ou le goût, mais il l'était jadis, avant la chute de l'homme [4]. Après la chute, que de raisons pour que cet accord n'existe plus! Altération de notre corps et de nos sens, hérédité et éducation — tout con-

---

[1]) J. P. Crousaz ***Traité du Beau*** Amst. 1715.
[2]) p. 3. [3]) *Ibid.*, p. 64. [4]) *Ibid.* 67.

court à nous enlever la pureté de jugement par voie de sentiment. Aujourd'hui, nous ne pouvons plus que distinguer fortement le mauvais et le bon goût; le second sera seul infaillible. »Le bon goût nous fait d'abord estimer par sentiment ce que la raison aurait approuvé, après qu'elle se serait donné le temps de l'examiner assez pour en juger sur de justes idées«. De la sorte, nous voici arrivés tout autre part que ne nous conduisait Descartes: il y a, pour le moins, possibilité d'infaillibilité du goût. Ce goût n'est d'ailleurs que le bon goût et ne peut être que très rare; »la plupart ont besoin de corriger, ou du moins de perfectionner le naturel par l'habitude«. Celui qui ne possède point dès sa naissance un tel bon goût, peut néanmoins ne pas désespérer. »Il réfléchit, puis il sent, et l'habitude faisant de jour en jour naître en lui ces sentiments avec plus de promptitude, ils précèdent enfin les réflexions, et dès lors il juge par goût« [1]). Le goût est parfois infaillible, et toujours éducable.

Les aperçus de J. P. Crousaz sont curieux surtout comme signe d'un changement d'idées par rapport aux théories cartésiennes et Wolfiennes. Pris en lui-même, son livre pédant, peu net et peu nouveau sera infiniment dépassé quatre ans plus tard par l'ouvrage de l'abbé Dubos [2]), si important pour tant de problèmes esthétiques, par l'indépendance et l'originalité qu'il montra dans le choix même des objets de son observation.

Ayant mis en présence l'objet beau et l'homme appréciant Dubos vient à se demander comment celui-ci apprécie-t-il? Est-ce la raison qui par arguments admet ou rejette certains objets auxquels elle prête ou refuse la beauté? Ce n'est pas la raison, dit Dubos, qui juge de l'art d'un cuisinier, de même ce n'est pas elle qui juge du beau. C'est le goût. Qu'est-ce donc? Puisque nous l'avons comparé à l'organe dont il porte

---

[1]) p. 68—69. — M. Mustoxidi dans son excellente *Histoire de l'esthétique française* (Champion 1920) nous a paru passer trop brièvement sur les antécédents qui ont amené Crousaz à donner sa définition du goût. Nous avons tenu à les souligner et à mettre en relief leur point de vue opposé aux idées cartésiennes et Wolfiennes.

[2]) *Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique* éd. 1760. — v. A. Lombard *L'abbé Du Bos. Un initiateur de la pensée moderne*. Paris 1913. Hachette.



le nom, et qui est un des cinq sens, il est à présumer qu'il se trouvera encore plus d'un point de rencontre entre eux[1]). Dubos ne balance pas à l'appeler »sens« lui aussi: »Il est en nous un sens destiné pour juger du mérite de ces ouvrages, qui consistent en l'imitation des objets touchants dans la nature. Ce sens est le sens même qui aurait jugé de l'objet que le peintre, le poète ou le musicien ont imité«. Nous voyons par ces mots que le goût s'occupe du beau en général, sans restriction pour l'art ou la nature. »C'est le sixième sens qui est en nous, sans que nous voyions ses organes. C'est la portion de nous-mêmes qui juge sur l'impression qu'elle ressent et qui, pour me servir des termes de Platon (*Republ.*, l. X) prononce sans consulter la règle et le compas. C'est enfin ce qu'on appelle communément le sentiment«[2]). Dubos localise son sixième sens dans le cœur: »Le cœur s'agite de lui-même et par un mouvement qui précède toute délibération, quand l'objet qu'on lui présente est réellement un objet touchant, soit que l'objet ait reçu son être de la nature, soit qu'il tienne son existence d'une imitation que l'art en a faite«. Pour ceux qui voudraient objecter à l'hégémonie du goût, en disant qu'il agit peut-être postérieurement aux premiers mouvements de la raison, Dubos ajoute: »Notre cœur est fait, il est organisé pour cela. Son opération prévient donc tous les raisonnements, ainsi que l'opération de l'œil et celle de l'oreille les devancent dans leurs sensations«. Le sixième sens du beau est donc mis entièrement de pair avec les autres, autant les supérieurs (la vue et l'ouïe) que les inférieurs (le goût). Ce qui est encore intéressant, c'est que ce sixième sens est tout aussi universel que les autres, et n'est aucunement plus aristocratique: »Il est aussi rare de voir des hommes nés sans le sen-

---

[1]) v. sur ce point Addison (*Spectator* No 409): (the taste) »we may be sure this metaphor would not have been so general in all tongues, had there not been a very great conformity between that mental taste... and that sensitive taste, which gives us a relish of every different flavours that affects the palate«. Addison a trouvé peut-être quelques indices d'une opinion pareille dans le ***Traité sur la Vertu ou le Mérite*** de Shaftesbury (Part. II, Section III). Pourtant il s'y agit du bon et non du beau et il n'y est pas question du goût comme tel.

[2]) vol. II. p. 315—16.

timent dont je parle, qu'il est rare de trouver des aveugles-nés«. Par contre, si on en est privé, il n'y a pas de moyens ni d'éducation qui aide, »on ne saurait le communiquer à ceux qui en manqueraient, non plus que la vue et l'ouïe«. Et il appuie sa thêse sur l'opinion de Quintilien (*Inst.* lib. 6. cap. 6) »nec magis arte traditur, quam gustus aut odoratus« [1]).

Ainsi pour juger du beau, il faut se laisser aller au sentiment, à l'avis de ce sixième sens, la raison ne viendra que postérieurement et aura un autre but; il est même contraire à la raison de vouloir la faire décider ici encore: »La raison ne veut point qu'on raisonne sur une pareille question, à moins qu'on ne raisonne pour justifier le jugement que le sentiment a porté. La décision de la question n'est point du ressort du raisonnement. Il doit se soumettre au jugement que le sentiment prononce« [2]).

Nous trouvons chez Dubos les pensées auxquelles on aime à attacher le nom de Hutcheson, nous les trouvons énoncées six années avant l'apparition de l'ouvrage du philosophe anglais.

Les *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la beauté et de la vertu* (1725) sont importantes [3]). Le titre même démontre, que le problème qui nous occupe trouve pour la première fois un livre qui lui soit entièrement consacré. Ce même titre nous fait considérer l'ouvrage de Hutcheson comme avant-coureur du livre de Burke *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1756) si important pour le mouvement esthétique du XVIII-e siècle. La différence entre les deux livres est, comme le démontrent toujours les titres, que Burke s'occupe uniquement des problèmes esthétiques, tandis que Hutcheson y allie encore des problèmes éthiques Il n'y a pourtant point de confusion chez Hutcheson: il consacre aux deux questions deux parties distinctes de son livre, deux traités, l'un »Sur la beauté, l'ordre, l'harmonie et le dessein«, l'autre »Sur le bien et le mal physique et moral«. Ainsi, l'auteur, s'il n'identifie plus tout à fait le beau et le bon, est loin de les séparer — en bon disciple de Shaf-

---

[1]) vol. II p. 316--17. [2]) vol. II p. 314—15.

[3]) Nous n'avons eu entre les mains que la traduction française de 1749 Amst., et la traduction allemande de Leipzig 1762.

tesbury — puisqu'il croit voir assez de points de ressemblance entre les deux idées, pour les réunir en un livre, bien que celui-ci soit encore intérieurement partagé.

Une autre différence entre les deux livres est que Burke analysera les caractères du beau en lui-même, comme objet existant hors de notre conscience, tandis que Hutcheson ne s'occupe que très peu du beau comme tel, mais uniquement du beau mis en rapport avec notre conscience réceptive: »On doit se souvenir une fois pour toutes, dit-il, que dans le cours de cet ouvrage, le mot de beauté est toujours pris pour l'idée, que cette qualité excite en nous, et le sentiment que nous avons de la beauté, pour la faculté qui est en nous de recevoir cette idée« [1]). Le plus facile serait de se borner à dire que cette faculté ne se fonde que sur les »perceptions des sens extérieurs de la vue et de l'ouïe«, mais ce serait absolument insuffisant. Il y a beaucoup de sensations visuelles et acoustiques qui n'ont rien de commun avec le beau, et, ajoute Hutcheson, que tout le monde est en état d'obtenir. Cette dernière observation nous prépare, à ce que, tout autrement que chez Dubos, le beau ne sera pas aussi naturellement accessible pour tous, que le sont les sensations des autres cinq sens. Pour ces raisons, Hutcheson, préfère absolument le terme de »sentiment intérieur« donné à cette faculté qui est en nous de recevoir l'idée du beau. Ce sentiment est si peu universel, que poussé à des limites lointaines, il peut servir à définir le génie: »Cette plus grande capacité de recevoir ces idées agréables, est ce que nous appelons génie, ou goût délicat« [2]). Ainsi le génie est pris ici en sens uniquement réceptif, et nullement créateur.

Si pourtant, les »perceptions des sens extérieurs« ne peuvent suffire à expliquer l'idée du beau et son origine, il ne faut pas croire qu'elles soient inutiles; le sentiment intérieur est loin d'être tout à fait intérieur et absolument séparé, ou même seulement délimité, du côté des sens extérieurs. Il est strictement lié à leurs perceptions, bien qu'il n'en ait pas moins un caractère tout différent. »Il semble qu'on soit universellement convenu de reconnaître dans la musique une espèce de sentiment distinct de celui de l'ouïe, que l'on appelle délicatesse

---

1) *loc. cit.* éd. fr. 1749 p. 14. 2) p. 17.

d'oreille, et peut-être admettrait-on de même une semblable distinction dans des autres objets, si l'usage avait établi des noms pour exprimer ces différentes espèces de perceptions«. La perception obtenue par le sixième sens, ou le sentiment intérieur, peut donc se greffer sur une perception obtenue par un des autres sens, en lui prêtant une nouvelle signification et un nouveau contenu.

Ce sentiment de la beauté de tel objet n'a rien à faire avec la connaissance des causes, effets, avantages ou défauts de cet objet; il en est aussi indépendant que les autres sens; on peut, et on a raison de l'appeler le sixième sens[1]). Le plaisir procuré par lui est tout à fait différent de celui »qui provient de la connaissanee des principes, des proportions, des causes ou de l'usage des objets«. Ce plaisir différent et spécial nous le devons à cet organe spécial: »Si nous n'avions point en nous ce sentiment de la beauté et de l'harmonie, nous trouverions peut-être les édifices... convenables, utiles...; mais jamais nous ne les regarderions comme beaux«.

Si tel est le cas pour la beauté d'un objet, si elle dépend du sentiment du beau qui la perçoit, elle doit être effectivement toute relative, dépendant de la nature de l'organe percevant. Cette nature peut varier à l'infini selon la créature. »Il est des objets, qui sans paraître beaux à certaines personnes ne laissent pas de plaire infiniment à quelques animaux; ce qui vient peut-être, de ce que leurs sens sont autrement disposés que les nôtres, ou de ce que, les objets qui excitent en eux l'idée de la beauté, ont une forme toute différente. Aussi voyons-nous des animaux se plaire en toutes sortes de lieux«. Nous le voyons, l'auteur est large au point de faire entrer les animaux dans ses observations sur l'homme; saluons au passage cette preuve d'une compréhension universelle chez Hutcheson. Il ne se demande pas toutefois de quelle nature est le plaisir

---

[1]) p. 21—6. — Nous ne pouvons absolument partager l'opinion de M. Mustoxidi qui semble voir un précipice entre le sixième sens de Dubos et le sixième sens de Hutcheson (*loc. cit.* p. 30). Si c'est une métaphore chez Dubos, cela en est une chez Hutcheson et nous ne pouvons nous résoudre à attendre avec M. Mustoxidi *l'Essai sur la beauté* de Marcenay de Ghuy (1770) pour trouver en France l'idée d'une faculté spéciale pour sentir le beau (p. 70).



attachant les animaux à certains objets ou certains lieux, et s'il est permis sans plus, de le qualifier de plaisir esthétique. L'auteur pousse son intérêt pour les animaux si loin, qu'il en rend l'homme incapable de juger des limites du beau: »puisque nous ignorons la diversité des sentiments qu'on rencontre parmi les animaux, nous ne pouvons nier la beauté d'aucune forme que ce soit, parce qu'il peut se trouver quelqu'un à qui elle plaise« [1]).

Le sentiment du beau peut-il être trompeur, dans le sens d'une incompatibilité avec nos autres facultés? Hutcheson penche à admettre pour le sixième sens un certain degré d'infaillibilité par rapport à la raison: »Ce qu'on peut inférer de ce que j'ai dit, c'est que les sensations agréables qui nous viennent par le canal des sens externes et internes, naissent généralement des objets que la raison nous aurait rendus recommandables, si nous avions connu leur usage, et que nous n'eussions pas manqué de rechercher dans la vue de notre propre intérêt«. Mais, soulignons le, ceci n'est point d'une certitude absolue, ce n'est qu'une coïncidence très générale, et non une réciprocité stable. Il peut même arriver que l'objet donné soit privé de la qualité que nous lui imputons, pour l'avoir perçue en lui par notre sentiment intérieur: »le terme de la beauté, ainsi que les autres dont on use pour désigner les idées sensibles, dénote proprement la faculté d'apercevoir, qu'ont certaines personnes: de même que ceux du froid, du chaud, du doux et de l'amer dénotent certaines sensations dans notre esprit, qui ne ressemblent peut-être en rien aux objets, qui excitent en nous ces idées, quoiqu'ordinairement on s'imagine le

[1]) p. 134. — Comparez le passage suivant de Crousaz: »On ne saurait guère s'empêcher de donner aux bêtes quelque connaissance, mais on n'y remarque rien qui prouve que leur connaissance s'étende au delà des sensations et des passions qui en naissent. Elles ne peuvent donc pas, comme nous, avoir une idée claire de la Beauté, ni se dire en quoi elle consiste, mais elles ne laissent pas de la sentir et ce sentiment a un fondement naturel et réel. Les animaux d'une même espèce sont faits les uns pour les autres. Si nous en connaissions distinctement l'organisation nos idées nous feraient clairement comprendre en quoi et comment ils se conviennent, et nous en conclurions qu'un sentiment agréable doit naître de l'impression, que fait sur les yeux de l'un la vue de l'autre qui lui convient si parfaitement«. *loc. cit.* p. 79.

contraire«. Il serait donc entièrement admissible, qu'une chose belle ne soit recommandable d'aucune façon, qu'elle nous reste inconnue dans toute son étendue, ne nous affectant que d'une certaine manière qui nous fait lui imputer de la beauté. Pourtant, selon l'avis de Hutcheson, le contraire est plus vraisemblable pour les sensations du beau que pour celles du froid, du doux ou de l'amer. »Les idées de la beauté et de l'harmonie étant excitées par la perception de quelque qualité première, et ayant rapport à la figure et au temps peuvent ressembler davantage aux objets, que ces autres sensations, qui sont moins l'image des objets, que des modifications de l'esprit qui les aperçoit« [1]). Ceci semble être du galimatias, car enfin on nous a dit que le sentiment du beau, lui-même, n'est qu'une modification de nous-mêmes, puisqu'il nous est inné. Tout au plus, pourrait-on voir la différence entre la sensation du beau et celle du doux, dans ce que la seconde ne reste qu'un détail pour notre entendement, tandis que la première nous semble envelopper l'entier de l'objet.

Il y a une objection qui se présente facilement contre la théorie de Dubos et Hutcheson. S'il y a un sentiment intérieur du beau, pourquoi y a-t-il tant de variété dans les appréciations du beau? Il ne suffirait pas de répondre que Hutcheson est éminemment individualiste, et que le beau, dépendant de nature du sentiment intérieur, ne pourrait ne pas varier. Lorsque l'auteur, tout à l'heure, faisant dépendre entièrement l'existance du beau de la nature du sixième sens, opposait les hommes aux animaux, par cela même il déclarait être persuadé d'une fixité approximative du sentiment intérieur chez les hommes. Aussi bien, explique-t-il tout autrement la divergence de jugements dans les questions du beau, la raison en est dans le fait, que nous n'avons guère d'expression assez fine, partant assez exacte, pour rendre les sensations dues au sixième sens qui est pourtant le même chez tout le monde. Ainsi, nous appelons fréquemment beau, quelque chose qui nous plaît pour une tout autre raison, pour une association avec un objet n'ayant rien de commun avec notre sentiment du beau.

---

[1]) *loc. cit.*, p. 68.

Nous ressentons alors une émotion, ou un plaisir, tout autre que lorsque nous nous trouvons en présence d'un objet qui concerne le sixième sens. Hutcheson explique cette émotion par la rencontre dans notre âme de l'objet en question avec quelque autre réminiscence émouvante; nous associons nos passions avec certains lieux et certains moments, de sorte qu'ils reviennent ensemble à notre pensée, les unes évoquées par les autres. Il en résulte un plaisir ou un déplaisir que les gens s'habituent à reporter à la beauté ou à la laideur. »mais ce contentement ou ce dégoût est tout à fait distinct des idées que nous avons de la beauté, et n'a rien de commun avec elles« [1]).

Du fait même de l'existence d'une espèce de sens à part pour le beau, dont dépendent nos sentiments du beau, il était pourtant très facile de tirer des conclusions éminemment subjectives et ennemies de tout genre de règle ou précepte, entravant l'entière liberté du goût. C'est ce que nous trouvons énoncé, mais aussi combattu par Hume. Il adjuge ce point de vue à la philosophie sceptique et le décrit dans un essai portant le titre *The sceptic* (1742).

Hume saisit une différence primordiale entre les opérations du raisonnement et celles du goût. Si je raisonne [2]) sur les systèmes de Ptolémée et de Copernic, je ne veux que fixer dans ma pensée les mêmes rapports entre les planètes, que ceux qui existent entre elles en réalité. Cette réalité peut ne pas être connue, mais – autant qu'elle l'est — elle forme toujours un critérium pour notre raisonnement. L'opinion de tout le monde ne prévaudrait jamais contre le fait simple, que c'est la terre qui tourne autour du soleil, et non le soleil autour de la terre. —

[1]) p. 153—6.

[2]) If I examine the Ptolomaic and Copernican systems, I endeavour only, by my inquiries, to know the real situation of the planets, that is, in other words, I endeavour to give them, in my mind or conception, the same relations which they bear toward each other in the heavens. To this operation of the mind, therefore, there seems to be always a real tho' often an unknown standard, in the nature of things; nor is truth or falsehood variable by the various apprehensions of mankind. Tho' all human race should for ever conclude, that the sun moves and the earth remains at rest, the sun stirs not an inch from his place for all those reasonings; and such conclusions are eternally false and erroneous (*The Sceptic — Essays — ed. cit.* vol. I. p. 185—9).

Il en est tout autrement pour ce qui est beau ou laid, désirable ou haïssable (nous faisons abstraction pour le moment de ce que Hume juxtapose ici, sans plus, deux séries d'idées hétérogènes). Dans ce cas, »l'esprit (the mind) ne se contente pas d'observer les objets en eux-mêmes, il éprouve encore un sentiment de plaisir ou de déplaisir, d'approbation ou de blâme, faisant suite à son observation; et c'est ce sentiment qui déclare un objet beau ou laid, désirable ou odieux. Or, il est évident que ce sentiment doit dépendre de la structure particulière de l'esprit, qui permet à certains objets d'opérer selon une certaine manière, et produit une sympathie ou une conformité entre l'esprit et les objets. Pour peu que la structure de l'esprit ou des organes intérieurs varie, le sentiment ne se produit plus, bien que les objets restent les mêmes. Le sentiment étant d'une autre nature que l'objet, et, prenant son origine dans l'opération de celui-ci sur les organes de l'esprit, une altération dans ceux-ci doit changer le résultat, et un seul et même objet, présenté à des esprits totalement différents, ne peut produire le même sentiment« [1]).

Ayant élucidé de la sorte la nature toute subjective du beau, Hume passe aux exemples: »Un homme peut connaître

---

[1]) »... the mind is not contented with merely surveying its objects, as they stand in themselves. It also feels a sentiment of delight or uneasiness, approbation or blame, consequent to that survey; and this sentiment determines it to pronounce the object beautiful or deformed, desirable or odious. Now, 'tis evident, that this sentiment must depend upon the particular fabric or structure of the mind, which enables such particular objects to operate in such a particular manner, and produces a sympathy or conformity between the mind and the objects. Vary the structure of the mind or inward organs, the sentiment no longer follows, tho' the objects remain the same. The sentiment being different from the object and arising from its operation upon the organs of the mind, an alteration upon the later must vary the affect, nor can the same object, presented to a mind totally different, produce the same sentiment« (*Ibid*). — Comparez les lignes suivantes de l'article sur le goût de Montesquieu: »Si nos oreilles avaient été faites comme celles de certains animaux, il aurait fallu réformer bien de nos instruments de musique: je sais bien que les rapports que les choses ont entre elles auraient subsisté, mais le rapport qu'elles ont avec nous ayant changé, les choses qui dans l'état présent font un certain effet sur nous, ne le feraient plus« (*Encycl.* t. VII). 1757. Rapprochez encore de ceci les opinions de Hutcheson et Crousaz sur le sentiment du beau chez les animaux (c. d. p. 44 n. 1).

exactement tous les cercles et ellipses du système de Copernic, et toutes les spirales irrégulières de celui de Ptolémée, sans percevoir que le premier est plus beau que le second. Euclide a parfaitement expliqué chaque qualité du cercle, mais, dans aucune de ses propositions il n'a soufflé mot de sa beauté. La raison en est évidente. La beauté n'est point une qualité du cercle. Elle ne se trouve dans aucune partie d'une ligne dont toutes les parties sont également distantes d'un centre commun. Elle n'est que l'effet qu'une telle figure opère sur l'esprit, dont la structure particulière le rend capable de tels sentiments. Vous la chercheriez en vain dans le cercle, soit au moyen de vos sens, soit au moyen de raisonnements mathématiques«. Un mathématicien a beau examiner les voyages d'Énée une carte à la main, il n'en saisira pas mieux les beautés du poème, s'il ne possède pas une délicatesse de goût: »si un homme ne possède pas cette délicatesse de tempérament qui puisse lui faire sentir ce sentiment (de beauté), il devra rester ignorant de la beauté, bien que possédant encore la science et la compréhension d'un ange«. Et Hume conclut en observant d'une manière générale, que »les objets n'ont aucune valeur en eux-mêmes, mais seulement par la passion qui nous les fait rechercher«[1]).

---

[1]) A man may know exactly all the circles and ellipses of the Copernican system, and all the irregular spirals of the Ptolomaic, without perceiving that the former is more beautiful then the later. Euclid has very fully explained every quality of the circle, but has not, in any proposition said a werd of its beauty. The reason is evident. Beauty is not a quality of the circle. It lies not in any part of the line whose parts are all equally distant from a common centre. It is only the effect, which that figure operates upon the mind, whose particular fabric or structure renders it susceptible of such sentiments. In vain would you look for it in the circle or seek it, either by your senses, or by mathematical reasonings, in all the properties of that figure... where a man has no such delicacy of temper, as to make him feel this sentiment, he must be ignorant of the beauty, tho' possessed of the science and understanding of an angel. The inference upon the whole is, that it is not from the value or worth of the object, which any person pursues, that we can determine his enjoyment, but merely, from the passion with which he pursues it, and the success which meets with in his pursuit. Objects have absolutely no worth or value in themselves. They derive their worth from the passion« (*Ibid*).

Dans un autre essai intitulé *Of the standard of taste* Hume reprend ce même sujet, en en attribuant de nouveau les opinions à la philosophie sceptique et en en dépassant le point de vue par ses propres aperçus. En rendant compte des opinions sceptiques, il appuie fortement sur le peu de vérité du raisonnement et sur l'entière vérité du sentiment: »Tout sentiment est juste, car le sentiment n'a de rapport à rien d'extérieur à lui-même, et il est toujours réel, lorsqu'on en a conscience. Par contre toutes les déterminations de la compréhension raisonnée (the understanding) ne sont pas justes, car elles ont un rapport à quelque chose qui se trouve en dehors, c'est à dire, à quelque fait-existant réellement (real matter of fact), et ne sont pas toujours conformes à ce critérium. Entre mille opinions différentes sur un même sujet, il y en a une, et il n'y en a qu'une qui soit juste et vraie; la seule difficulté est de la fixer avec certitude. Au contraire, mille sentiments différents excités par un même objet, sont tous justes« — et ceci au nom de leur absolue abstraction de l'objet qui les excite — »car aucun sentiment ne représente ce qui est réellement dans l'objet«. Et Hume fait suivre ces observations d'une définition du sentiment du beau, sinon du beau lui-même: »Il (le sentiment) ne marque qu'une certaine conformité entre l'objet et les organes ou les facultés de la pensée; et si cette conformité n'existait pas, le sentiment ne se produirait jamais. La beauté n'est pas une qualité dans les choses elles-mêmes, elle existe seulement dans l'esprit qui les contemple; et chaque esprit perçoit une beauté différente«[1]).

Les lignes se trouvant entre les deux mots soulignés furent répétées par l'auteur dans le I-er Appendice de son ***Enquiry concerning the principles of morals*** (***Essays*** ed. cit. vol. II. p. 365).

[1]) All sentiment is right; because sentiment has a reference to nothing beyond itself, and is always real, wherever a man is conscious of it. But all determinations of the understanding are not right; because they have a reference to something beyond themselves, to wit real matter of fact; and are not always conformable to that standard. Among a thousand different opinions which different may entertain of the same subject, there is one, and but one, that is just and true; and the only difficulty is to fix and ascertain it. On the contrary, a thousand different sentiments, excited by the same object, are all right: because no sentiment represents what is really in the object. It only marks a certain conformity or rela-

Les raisonnements cités prouvent avec une clarté suffisante la vérité de ce que nous avons dit sur la compréhension de la subjectivité du goût chez Hume. Pourtant, en adjugeant ce mode de raisonnement à la philosophie sceptique, il avoue le dépasser par sa propre philosophie. Effectivement selon lui, le *de gustibus non est disputandum* peut être mis en pratique pour des objets assez semblables, mais il perd son évidence sitôt que les objets différemment appréciés sont absolument disproportionnés. Ainsi on taxerait évidemment d'aussi extravagant celui qui assurerait ne voir aucune différence entre Ogilby et Milton, ou Bunyan et Addison, que celui qui ne verrait de différence entre une taupinière et le pic de Ténériffe. Il faut donc chercher une raison à ces limites indubitables posées à la liberté du goût [1]).

Ces limites de la liberté du goût, nommées habituellement règles, proviennent uniquement de l'expérience, »elles ne sont rien d'autre que des observations générales concernant ce qu'on trouve avoir généralement plu, dans toutes les contrées et dans tous les âges« [2]). Autrement dit, le subjectivisme des individus se trouve malgré tout contrebalancé par l'objectivisme de l'espèce, et l'expérience fait présumer qu'il y a certaines choses qui furent, sont et seront appréciées par tous les hommes. Certains faits apparents n'en semblent pas moins être fréquemment en désaccord avec cette opinion, et rien ne serait plus facile que de multiplier les exemples de variété de goût. Pourtant cette variété même arrive aisément à être éclaircie, et n'abolit aucunement le principe. »De telles émotions fines de l'esprit sont d'une nature tendre et délicate, et exigent une

---

tion between the object and the organs or faculties of the mind; and if that conformity did not really exist, the sentiment could never possibly have a being. Beauty is no quality in things themselves: It exists merely in the mind which contemplates them, and each mind perceives a different beauty (*Of the standard of taste*. 1742). *Essays* ed. cit. vol. I. p. 256 ss.

[1]) »Whoever would assert an equality of genius and elegance between Ogilby and Milton or Bunyan and Addison, would be thought to defend no less an extravagance than if he had mantained a molehill to be as high as Teneriffe, or a pond as extensive as the ocean«.

[2]) »nor are they any thing but general observations, concerning what has been universally found to please in all countries and in all ages« (*Ibid*).

concurrence de plusieurs circonstances favorables, pour être à même de jouer avec facilité et exactitude, selon leurs principes fixes et généraux. Le moindre empêchement extérieur dans des petits ressorts, ou le moindre désordre intérieur, trouble leur mouvement et confond l'opération de toute la machine. Dans le cas où nous voudrions faire une expérience de cette nature, et essayer la force de quelque beauté ou de quelque difformité, nous devons choisir avec soin le moment et la place propices, et amener l'imagination à une position et à une disposition favorables. Une parfaite sérénité d'esprit, un recueillement de la pensée, une attention proportionnée à l'objet sont nécessaires; si l'une de ces circonstances venait à manquer, notre expérience serait fallacieuse et nous serions incapables de juger de la beauté universelle et unanime. La relation que la nature a placée entre la forme et le sentiment en serait pour le moins plus obscure et exigerait une plus grande attention pour la discerner« [1]). Ainsi, d'après Hume, même si l'on prend en considération toutes ces circonstances faisant varier l'état des organes percepteurs, donc aussi la perception elle-même, l'universalité de cette perception n'en reste pas moins assurée, pour le beau, qu'elle ne l'est par exemple pour toute impression de la vue: »l'apparence des objets dans la lumière du jour, observée par un œil sain, est dite répondre à leurs couleurs réelles, même pour le cas où ces couleurs ne seraient qu'une pure illusion de l'œil« [2], et il

[1]) »Those finer emotions of the mind are of a very tender and delicate nature, and require the concurrence of many favourable circumstances to make them play with facility and exactness, according to their general and established principles. The least exterior hindrance to such small springs, or the least internal disorder, disturbs their motion, and confounds the operation of the whole machine. When we would make an experiment of this nature, and would try the force of any beauty or deformity. we must choose with care a proper time and place, and bring the fancy to a suitable situation and disposition. A perfect serenity of mind a recollection of thought, a due attention to the object, if any of these circumstances be wanting, our experiment will be fallacious, and we shall be unable to judge of the catholic and universal beauty. The relation which nature has placed between the form and the sentiment, will at least be more obscure; and it will require greater accuracy to trace and discern it«. (*Ibid.* p. 256–259).

[2]) »in like manner as the appearance of objects in day-light to the

n'y a qu'une mauvaise lumière pour l'objet, ou une mauvaise disposition de la vue qui pourraient troubler l'unanimité de cette perception. De cette manière Hume donne au sentiment du beau la même certitude qu'aux impressions des sens. Le subjectivisme est donc dépassé par Hume, en pratique du moins; il admet chez l'homme en général une communauté de sentiments du beau, à peu près comme Hutcheson qui était amené à opposer sur ce point les sensations de l'homme à celles des animaux. D'ailleurs, il y a des hommes qui possèdent en particulier une plus haute capacité du goût, ce qu'on appelle une délicatesse du goût; Hume la définit une faculté qui permet »de percevoir avec exactitude les objets les plus minutieux lui appartenant, et de ne rien laisser échapper à son observation« [1]).

Ainsi Hume, tout autant que Hutcheson, en ne comprenant le beau que comme sentiment, ne le sauvegarde pas moins contre la licence d'un individualisme effréné. Il ne se défend pas, d'autre part, d'admettre l'existence d'individualités plus fines que d'autres, ainsi que d'une délicatesse de goût plus aiguisée chez certaines unités [2]).

Il y a encore un fait envers lequel chaque partisan du sentiment intérieur devait prendre position: il est certain qu'un homme éclairé goûte des objets esthétiques qui n'impressionnent aucunement un homme inculte. Dubos avait bien remarqué que le sens pour le beau et pour l'art s'aiguise en étant exercé; il faut comparer pour estimer, il faut donc avoir que comparer. On pourrait admettre que ce sont les sphères cultivées qui formeraient le »public« digne d'opiner en questions d'art et de beau, comme on le croyait généralement à l'époque. Dubos qui se porte garant du contraire, puisque selon lui, le sentiment estime en se basant sur un sens spécial, et non sur l'instruction, Dubos ne ferme pas les yeux devant la diffi-

---

eye of a man in health is denominated their true and real colour, even while colour is allowed to be merely a phantasm of the senses« (*Ibid.* p. 263).

[1]) 'Tis acknowledged to be the perfection of every sense or faculty, to perceive with exactness its most minute objects, and allow nothing to escape its notice and observation« (*Ibid.*).

[2]) Le raisonnement de Hume se trouvera reproduit, ainsi que le titre même de l'essai, dans le dernier chapitre (*Standard of taste*) des *Elements of criticism* de Home (1762).

culté et cherche à y répondre. Il distingue deux genres de beau, tout en donnant une bien plus grande importance à celui qui est plus accessible. S'il y a effectivement certaines beautés réservées au goût affiné par la culture, il y en a encore d'autres: »il se rencontre dans les ouvrages excellents des beautés capables de se faire sentir au peuple de plus bas étage et de l'obliger à se récrier« [1]). Toute opinion est à inscrire, car chaque sentiment individuel est capable de juger d'un certain genre de beau [2]).

L'art opérant par émotion, tout être émotionné a le droit d'en juger: »lorsqu'il s'agit de juger de l'effet général d'un ouvrage, le peintre et le poète sont aussi peu en droit de récuser ceux qui ne savent pas leur art, qu'un chirurgien serait en droit de récuser le témoignage de celui qui a souffert une opération, lorsqu'il est question uniquement de savoir si l'opération a été douloureuse, sous le prétexte que le malade serait ignorant en anatomie« [3]).

Ce dilemme entre la culture du goût et l'universalité du sentiment intérieur, traité par l'abbé Dubos avec un esprit démocratique, prit un tout autre aspect chez l'abbé Trublet [4]) que nous mentionnons comme porte parole d'une bonne partie de l'opinion contemporaine.

Celui-ci se demande de même comment il faut „juger des ouvrages de l'esprit, par la discussion ou par le sentiment?« Il semble vouloir prendre directement le contre-pied des théories de Dubos: »il n'en est pas tout à fait du goût spirituel comme du goût corporel; d'un bon ouvrage d'esprit, comme d'un bon ragoût; et certainement on abuse quelquefois de la comparaison. Si je ne trouve pas un ragoût bon, tout ce qu'on

[1]) *loc. cit.* vol. II. p. 324—5. — D'ailleurs il reconnait la nécessité d'une restriction: »Le sentiment dont je parle, est dans tous les hommes, mais comme ils n'ont pas tous les oreilles, et les yeux également bons, de même ils n'ont pas tous le sentiment également parfait«.

[2]) Il trouve un appui dans les lumières mêmes de son siècle: »Notre siècle est trop éclairé, et, si l'on veut trop philosophe pour lui faire croire qu'il lui faille apprendre des critiques ce qu'il doit penser d'un ouvrage composé pour toucher«.

[3]) *Ibid.*, p. 328.

[4] *Essais sur divers sujets de littérature et de morale.* 4-ème ed. 1749—60. Les deux premiers volumes ont paru en 1735.

pourra me dire ne me le fera pas trouver meilleur. Mais ce qu'on me dira sur un bel ouvrage, peut beaucoup contribuer à m'en faire mieux sentir la beauté. Le goût spirituel est susceptible d'instruction, au lieu que le goût corporel ne l'est pas« [1]).

Trublet fait dépendre la question »de cette autre... si le beau se réduit au vrai, et consiste toujours dans une sorte de vrai«. Or, ce vrai, il le comprend largement, en y faisant entrer toutes sortes de conformités: »il y en a de plusieurs sortes selon la nature des ouvrages, les circonstances où se trouve celui qui parle, ou ceux qu'il fait parler etc. Un vrai, quant au fond de la pensée; un autre quant à la manière de la rendre, en égard aux convenances etc.« Observé à ce point de vue, aucun objet ne pourra être complètement vrai, ou ne le sera que très difficilement, pouvant aisément remplir l'une de ces conditions du vrai, mais pécher contre telle autre; d'autre part on ne pourrait que malaisément s'imaginer un objet, qui ne satisfît au moins à une de ces circonstances. Quoi qu'il en soit, »comme il n'y a point de beau sans le vrai, on peut examiner, discuter un ouvrage, et le condamner, si on n'y trouve pas ce vrai, qui est le fondement nécessaire de toute beauté«. Le beau est ainsi complètement subordonné à la discussion, donc à la raison, qui en juge en instance suprême. La discussion exigeant des arguments, et les arguments demandant une instruction, il appert que l'appréciation du beau appartient en premier lieu aux gens possédant un goût cultivé: le dilemme est tranché en leur faveur. Reste pourtant le fait, que maintes fois on apprécie tout de même par sentiment; celui ci joue effectivement un rôle, mais tout subordonné, ne concernant en rien l'essence du beau. Il peut arriver que le sentiment nous signale des beautés existant réellement malgré le manque du vrai, ne prêtant donc point à la discussion, »mais comme alors elles ne sont presque d'aucun prix, on aura raison de condamner l'ouvrage où la discussion fera connaître que ce vrai ne se trouve pas, quoique le sentiment dépose en faveur de certaines beautés, qui prouvent beaucoup de talent dans l'auteur«. Le sentiment agit ainsi en éclaireur, dont l'opinion doit être controlée, vérifiée et redressée par la raison. Trublet accorde que

[1]) vol. II p. 73.

l'écart entre le sentiment et la raison va en s'amoindrissant plus on est homme de goût, homme cultivé. »Le sentiment n'est point trompeur dans un homme de goût; car s'il est agréablement affecté, il y a une cause de cette impression agréable et cette cause ne peut être que de beautés«, ajoutez, »approuvées par la raison« [1]). Trublet prend le contre-pied de Dubos et Hutcheson en subordonnant le sixième sens à la raison, donc en le supprimant. Les gens non cultivés ne peuvent prendre part aux appréciations du beau, ils ne peuvent qu'errer dans les ténèbres. Trublet reste éminemment aristocrate d'esprit, d'après les traditions classiques, en dépit de toutes les tendances de démocratisation du goût.

Batteux [2]), le théoricien officiel du siècle, arrive encore moins à démêler les domaines de la raison et du goût, bien qu'il commence par les séparer énergiquement. Il y a selon lui deux organes perceptifs dans notre entendement: l'intelligence et le goût. »L'intelligence considère ce que les objets sont en eux-mêmes, selon leur essence, sans aucun rapport avec nous. Le goût au contraire ne s'occupe de ces mêmes objets que par rapport à nous«. Cette définition du goût comprend en elle bien plus, que les objets beaux qui lui appartiennent. Nous découvrons la même faute dans le développement qui suit: »Je puis donc définir l'intelligence: la faculté de connaître le vrai et le faux, et de les distinguer l'un et l'autre. Et le goût: la facilité de sentir le bon, le mauvais, le médiocre et de les distinguer avec certitude«. Pour expliquer un terme »le goût«, on nous en présente trois autres que nous ne saurions comprendre exactement n'y apercevant même pas celui de »beau«. Ce qui frappe premièrement dans la définition citée, c'est que le bon est substitué au beau, de sorte que nous ne savons plus à laquelle de ces deux idées nous avons à faire? Écoutons la

[1]) vol. IV. p. 83. — La 1-e éd. de ce 4-e volume est de 1760. Les volumes précédents représentent le même point de vue. L'auteur n'est pourtant pas sans inquiétude au sujet de son siècle: »Le progrès de la raison et la décadence du goût sont compatibles... Peut-être le progrès de l'esprit philosophique est-il contraire à celui du génie. Peut-être enfin en est-il des siècles en général comme des hommes en particulier, en qui les qualités de l'esprit s'excluent ordinairement les unes les autres« (vol. III. p. 131).

[2]) *Les beaux-arts réduits à un même principe.* Paris 1747... p. 58-61.

suite du développement de Batteux: »Notre âme connaît, et ce qu'elle connaît produit en elle un sentiment. La connaissance est une lumière répandue dans notre âme: le sentiment est un mouvement qui l'agite. L'une éclaire, l'autre échauffe. L'une nous fait voir l'objet; l'autre nous y porte, ou nous en détourne... Le goût est donc un sentiment«. Le goût acquiert ici une teinte émotionnale et une teinte directive, dont chacune en elle-même serait encore trop peu distincte et trop peu explicite, pour définir le goût considéré en organe du beau. Les phénomènes esthétiques restent ici confondus avec les phénomènes moraux et éthiques.

Batteux paraît y toucher de plus près, lorsqu'il nous dit, que le goût semble agir d'une manière subite et indépendante de toute prévision. Il ajoute immédiatement que ce n'est là qu'une illusion, et il se charge de le prouver: »Quoique ce sentiment paraisse partir brusquement et en aveugle, il est cependant toujours précédé au moins d'un éclair de lumière, à la faveur duquel nous découvrons les qualités de l'objet. Il faut que la corde ait été frappée, avant que de rendre le son. Mais cette opération est si rapide, que souvent on ne s'en aperçoit pas, et que la raison, quand elle revient sur le sentiment, a beaucoup de peine à en reconnaître la cause«. Par rapport à l'origine nous n'avons donc qu'une faculté: la raison; le goût n'en est qu'une suite, distincte de sa cause par un mode d'opération différent. La raison en opérant sait donner ses raisons, le goût ne le saurait. Il est juste, il n'est point factice étant »une partie de nous mêmes qui est née avec nous«, il est juste parce que »la connaissance le précède: c'est le flambeau«.

Or, si tel est le cas, quel besoin y-a-t-il de ce surplus de sentiment? la connaissance seule ne suffirait-elle pas? »Mais que nous servirait-il de connaître, s'il nous était indifférent de jouir? La nature était trop sage pour séparer ces deux parties: et en nous donnant la faculté de connaître, elle ne pouvait nous refuser celle de sentir le rapport de l'objet connu avec notre utilité, et d'y être attiré par ce sentiment. C'est un sentiment qu'on appelle le goût naturel, parce que c'est la Nature qui nous l'a donné«[1]). Le goût nous apparaît dans cette phrase

---

[1]) p. 60—63.

sous une lumière singulièrement incertaine: il est identifié avec le sentiment de l'utilité; la définition du goût se complique ainsi d'une idée de plus.

Si les deux facultés, l'intelligence et le goût n'en font en somme qu'une en deux phases, leurs deux domaines pourront passer leurs limites sans trop de difficultés. Nous n'exagérons point la pente de la pensée de Batteux, en voyant dans le goût la seconde phase du développement de la raison considérant le beau; arrivée à un certain degré de connaissance de l'objet, la raison s'oublie et gagne un certain degré d'intensité qui lui permet d'échauffer l'âme où elle se trouve. L'objet connu peut ainsi nous émouvoir, l'objet de la science devient celui de l'art. Effectivement Batteux ajoute que le goût s'adressait premièrement aux objets naturels, ce n'est que par suite qu'il se tourna vers l'art »qui lui fournit de nouveaux sujets«. Or, il faut comprendre ici la nature non comme »belle nature« (qui n'entre que dans l'art selon l'auteur), mais en r é a l i t é conçue comme utile. Le goût, pourrait on dire, se dirigeait originairement vers le vrai, et ce n'est qu'à l'avènement de l'art, qu'il se dirigea vers d'autres fins. Quelles sont ces fins? Batteux, qui dédie son traité à l'art, achève de nous dérouter en nous disant que »son objet est essentiellement le bon«[1]).

Ce n'est pas la seule fois que l'auteur nous laisse dans le doute sur sa pensée. Il nous disait tout à l'heure que nous connaissons par l'intelligence et que nous nous émouvons par le goût, que la première éclaire tandis que le second échauffe, étant un sentiment; d'autre part, il nous disait aussi que la science appartient à la raison, tandis que l'art appartient — en première instance du moins — au goût. Abordons, ces propositions en main, le passage qui suit: »Pour que les objets plaisent à notre esprit, il suffit qu'ils soient parfaits en eux mêmes. Il les envisage sans intérêt; et pourvu qu'il y trouve de la régularité, de la hardiesse, de l'élégance, il est satisfait. Il n'en est pas de même, du cœur. Il n'est touché des objets que selon les rapports qu'ils ont avec son avantage propre. C'est ce qui règle son amour ou sa haine«. Le cœur signifiant évidemment notre partie affective, il appert que la première partie

---

1) p. 66.

du passage cité concerne la science, et la seconde le beau. Pourtant, il n'en est rien: »de là il s'ensuit que l'esprit doit être plus satisfait des ouvrages de l'art qui lui offre le beau, qu'il ne l'est ordinairement de ceux de la nature, qui a toujours quelque chose d'imparfait: et que le cœur au contraire, doit, s'intéresser moins aux objets artificiels qu'aux objets naturels parce qu'il a moins d'avantage à en attendre« [1]).

Ainsi le domaine du goût se trouve adonné à l'esprit, et le domaine de l'esprit se trouve imputé au goût (car qui dit esprit dit raison ou intelligence, du moins au XVIII-e siècle); l'art cesse d'émouvoir un sentiment, il s'adresse uniquement à l'esprit, et se trouve entièrement séparé du cœur et de l'émotion; l'art occupe la place de la science: il éclaire, il n'échauffe plus. Notons encore l'absolue conviction de l'auteur, d'après laquelle l'art serait irrévocablement artificiel, et ne pourrait jamais être naturel; c'est cette opinion qui lui sert de prétexte pour poser les propositions étonnantes que nous venons de signaler.

Batteux se heurta à l'écueil de la distinction du vrai, du bon et du beau. Ces trois idées demandent à être entièrement identifiées, comme l'avait fait Shaftesbury qui arrivait à un reflet du καλοκαγαθος des anciens, ou entièrement distinctes, comme chez Hutcheson qui ne réunissait le bon au beau que pour les opposer tous deux au vrai. Batteux les réunit en les séparant, les sépare en les réunissant, et échoue également dans les deux tâches. Pourtant il faut souligner que, d'après Batteux, le goût tout en dépendant de la raison, ne procède pas par voie de discussion, mais nous donne une perception spontanée du beau. L'opinion de l'auteur sur le goût considéré comme seconde phase de la raison, qui le précéderait de ses lumières, se retrouvera chez Diderot [2]).

---

[1]) p. 97—9.

[2]) Le septième volume de *l'Encyclopédie* (1757) contient à l'article »Goût« trois articles de Voltaire, Montesquieu et d'Alembert. Ces articles n'apportent rien de très nouveau. Les observations les plus intéressantes de Montesquieu, toujours intéressant, ne concernent point ici le goût. D'Alembert pose les bornes et constate l'impossibilité où nous sommes de connaître les causes dernières du goût: »vouloir trouver la cause métaphysique de nos plaisirs, seroit un projet aussi chimérique que d'entreprendre d'expliquer l'action des objets sur nos sens«.

Le goût anglais a été toujours bien moins exclusif que le goût français: il admettait un matériel esthétique plus large, comme on peut le deviner d'après la popularité même de Shakespeare et de Milton. Aussi sont-ce les Anglais qui au XVIII-e siècle s'occupèrent principalement d'approfondir la nature du goût.

Qui disait »beau« à l'époque, prêtait facilement à un mésentendu vu le sens que prenait ce nom chez les contemporains. Le beau se couvre facilement chez ceux ci avec harmonie et délicatesse. On refusait d'y faire entrer tout ce qui n'étant pas régulier semblait inquiétant, on répugnait à appeler beau ce qui pénétrait plus profondément que la jouissance résultant de l'ordonné, du proportionné et du symétrique. C'était à peu près dans ce sens que Hutcheson comprenait le beau, Hutcheson qui tout en ayant observé que bien d'autres choses plaisent aux hommes, l'expliquait, ainsi que nous nous en souvenons, par l'association. De même, vers la moitié du siècle deux esthéticiens anglais Gerard [1]) et Burke [2]) en examinant ce qui plaît à d'autres et à eux-mêmes, virent clairement qu'il y a des objets qui plaisent vivement et qui nonobstant ne satisfont point aux exigences habituelles du beau. Sans rejeter l'association ils arrivèrent pourtant à une autre persuasion, celle de l'impossibilité de réduire les impressions esthétiques au seul sentiment du beau et au seul beau (*beautiful*) lui-même.

Burke admet deux genres de jouissances esthétiques: le *pleasure* et le *delight*. Nous obtenons le premier en présence d'objets beaux (*beautiful*), et le second en présence d'objets sublimes (*sublime*). Le *pleasure* ne signifie qu'une joie pure et tranquille qu'on ressent en contemplant »ce qui se fait aimer«, comme le dit l'auteur; il rentre à peu près dans l'idée traditionnelle du beau. Le *delight* exige plus d'attention étant plus complexe; c'est, selon Burke, un sentiment comparable au sentiment d'une douleur qui a cessé, c'est donc une volupté qui a encore en soi quelque chose d'une souffrance. Toute impression puissante a nécessairement en soi quelque chose qui nous émeut et remue jusqu'au fond de notre être, qui donc

---

[1]) ***An Essay on Taste*** écrit en 1756, publié en 1759.

[2]) ***A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*** **1756.**

n'est pas sans avoir quelque ressemblance avec la souffrance Or, comment expliquer qu'un élément rappelant la souffrance puisse causer une volupté esthétique?

Dubos touchait déjà ce problème, lorsqu'il venait à chercher les causes des délices occasionnées non tant par le beau en général, que spécialement par l'art, et surtout par la tragédie qui change la souffrance représentée en jouissance.

Procédant par méthode inductive, Dubos commençait par se demander quel est le genre de la jouissance résultant du beau et des arts? Nous citons l'auteur dont chaque parole porte:

> »On éprouve tous les jours que les vers et les tableaux causent un plaisir sensible; mais il n'en est pas moins difficile d'expliquer en quoi consiste ce plaisir qui ressemble souvent à de l'affliction, et dont les symptômes sont quelquefois les mêmes que ceux de la plus vive douleur. L'art de la poésie et l'art de la peinture ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger.. Généralement parlant les hommes trouvent encore plus de plaisir à pleurer, qu'à rire au théâtre... Enfin plus les actions que la poésie et la peinture nous dépeignent, auraient fait souffrir en nous l'humanité, si nous les avions vues véritablement, plus les imitations que ces arts nous en présentent ont de pouvoir sur nous pour nous attacher.. Un charme secret nous attache donc sur les imitations que les peintres et les poètes en savent faire, dans le temps même que la nature témoigne par un frémissement intérieur qu'elle se soulève contre son propre plaisir« [1])

Ainsi, ce qui complique la question, c'est le fait d'une certaine affliction que nous ressentons parmi les jouissances de l'art: nous nous trouvons sur le terrain de Burke. Dubos cherche l'explication dans cette affliction même. »Les hommes en général souffrent encore plus à vivre sans passions que les passions ne les font souffrir« [2]). L'homme aime les émotions, ne se laissant rebuter par aucune des conséquences néfastes qu'elles peuvent occasionner pour d'autres et pour lui, comme nous

---

[1]) vol p. I. 1—2. Ce passage forme le tout premier commencement de l'ouvrage et semble en donner ainsi la note fondamentale. [2]) p. 11.



le voyons dans les jeux de gladiateurs, de taureaux et de cartes; ou encore dans les exécutions [1]). L'homme a besoin, a un besoin violent et impératif d'être occupé [2]), l'art ne pourrait-il pas épurer ce besoin, en l'assouvissant tout en élidant tout mauvais composant?

Voilà la pensée fondamentale de la compréhension de l'art chez Dubos; les artistes peut-être ne se rendent pas compte de la portée de leur œuvre; désirant »flatter nos sens et notre imagination«, à leur insu, ils ont fait plus. ils ont assouvi notre besoin d'occupation: »ces fantômes de passions que la poésie et la peinture savent exciter. en nous émouvant, par les imitations qu'elles nous présentent, satisfont aux besoins où nous sommes d'être occupés«.

Il doit pourtant y avoir quelque différence entre la réalité de la douleur et l'illusion de l'art, car autrement la douleur de l'art serait par trop insupportable. Selon Dubos, la tristesse de l'art n'est que superficielle: »C'est sans nous attrister réellement, que la pièce de Racine fait couler les larmes de nos yeux: l'affliction n'est, pour ainsi dire, que sur la superficie de notre cœur, et nous sentons bien que nos pleurs finiront avec la représentation de la fiction ingénieuse qui les fait couler«. L'illusion de l'art, dans ce cas spécial, l'illusion théâtrale est ainsi entièrement incomplète. Burke s'y opposera en disant que plus l'illusion est complète, plus nous sommes satifaits, et que la foule préfère généralement une exécution réelle sur une

---

[1]) »Un mouvement que la raison réprime mal, fait courir bien des personnes après les objets les plus propres à déchirer le cœur«.

[2]) »...l'un des plus grands besoins de l'homme, est celui d'avoir l'esprit occupé. L'ennui qui suit bientôt l'inaction de l'âme, est un mal si douloureux pour l'homme, qu'il entreprend souvent les travaux les plus pénibles, afin de s'épargner la peine d'en être tourmenté« (p. 6.). — Crousaz avait entrevu la chose, sans la pousser jusqu'à la compréhension du plaisir résultant des sentiments douloureux: »Nés pour sentir, plus nos sentiments sont vifs, *pourvu qu'ils ne soient pas douloureux*, plus notre état est parfait et propre à remplir notre destination. Nous aimons donc tous à être occupés de sentiments vifs. L'ennui est de tous les états celui qui nous paraît le plus insupportable, et malgré la répugnance de notre nature pour la peine, les travaux les plus laborieux cessent de nous rebuter dès qu'ils deviennent nécessaires pour nous tirer de l'ennui« (*loc. cit.* p. 74). Remarquez l'accord de cette phrase avec les dernières lignes citées de Dubos.

place publique à une pièce jouée au théâtre par les plus parfaits acteurs. Les aperçus de Dubos sont ici bien plus esthétiques et touchent de plus près l'essence de l'art. — Dubos vient à se demander par la suite, quelle est la raison de ces impressions superficielles que nous donne l'art? Il trouve la réponse dans les idées Leibniz-Wolfiennes que nous signalions au début: »comme l'impression faite par l'imitation n'est pas sérieuse d'autant qu'elle ne va point jusqu'à la raison pour laquelle il n'y a point d'illusion dans ses sensations.. comme l'impression faite par l'imitation n'affecte vivement que l'âme sensitive, elle s'efface bientôt«.

Les émotions artistiques sont si passagères et si peu profondes qu'ainsi que le dit Dubos, »le peintre et le poète n'affligent qu'autant que nous le voulons«; «notre âme, dit-il encore, demeure toujours la maîtresse de nos émotions superficielles«. Si certains arts semblent s'opposer à cette dépréciation de leur influence, l'auteur saura y trouver une explication: »Si les romans font une impression si prolongée et si profonde sur les âmes de la jeunesse, c'est parce qu'ils éveillent dans ces jeunes âmes de futures passions qui viennent à poindre«[1]). Dubos aurait bien fait d'élargir cette observation sur tous les arts et pour tous les âges en y faisant entrer les passions du passé et du présent aussi bien que celles de l'avenir. Il déprécie évidemment trop nos impressions esthétiques, en leur ôtant toute durée. Son mérite est d'avoir appelé l'attention sur certaines impressions du beau qui participent à une émotion dont la force avoisine la souffrance.

Burke développe ses idées à peu près dans la même direction. Comme un corps sain a besoin d'un certain labeur, d'un certain effort et d'une certaine fatigue pour ne pas tomber en langueur et ne pas laisser dépérir ses organes, de même une âme saine exige des exercices supérieurs et puissants. Les fortes émotions qui résultent des objets sublimes, appartenant à une seconde catégorie des objets esthétiques, sont teintes d'une certaine terreur (*terror*) et d'une certaine peine (*pain*) qui occasionnent un tel exercice. Ce *pain and terror* habilement employé non dans des doses trop fortes *are capable of pro-*

---

[1]) p. 25—7—9.

ducing delight; not pleasure but a sort of delight full of horror a sort of tranquility tinged with terror« [1]).

De même Gerard en parlant des impressions, que nous ressentons en présence d'objets puissants, les décrit en accentuant le labeur que doit accomplir l'âme qui les ressent: »Nous considérons toujours les objets et les idées dans une disposition d'esprit qui leur ressemble. Lorsqu'on nous présente un grand objet, notre âme se déploie selon la grandeur de cet objet; elle se sent remplie d'un grand sentiment qui la domine, la rend solennellement tranquille, et l'émeut par une profonde et calme admiration. L'âme trouve tant de difficulté à s'élargir selon la mesure de l'objet, qu'elle s'en trouve animée et activée. Lorsqu'elle a vaincu cette résistance, elle se croit parfois présente dans chaque partie de la scène qu'elle observe; ce sentiment d'une adaptation à l'objet lui donne un noble orgueil et une haute idée de ses facultés« [2]).

Burke définit le »delight« que nous ressentons en contemplant les objets sublimes, comme volupté résultant d'une souffrance épuisée et achevée. Où peut-on trouver dans les jouissances esthétiques un tel sentiment de souffrance achevée? N'aurait-il pas mieux fait d'y voir non un achèvement, mais un commencement de souffrance, un commencement qui n'aurait pas de suite immédiate? Si une puissante œuvre de la nature ou de l'art nous insinue la pensée de la mort, nous ressentons le commencement, l'avant-goût de son amertume, sachant d'ailleurs, qu'elle ne nous est pas immédiatement, imminemment destinée.

Comme nous l'avons dit déjà, Burke, tout autrement que Hutcheson, s'occupe principalement, non de nos facultés esthétiques, mais des objets esthétiques, beaux ou sublimes. Nous le retrouverons dans notre prochain chapitre sur le beau.

La profonde différence entre Hutcheson et Burke, est que celui-ci vit de nouveaux phénomènes et de nouvelles jouissances esthétiques là, où Hutcheson ne voyait guère que des phénomènes et des jouissances non-esthétiques explicables par le principe d'association avec des idées n'ayant aucun rapport avec le beau.

---

[1]) Burke *loc. cit.* p. 206 26. [2]) *loc. cit.* p. 14.



Home [1]) dont l'ouvrage paraît cinq ans après celui de Burke semble en quelques endroits vouloir polémiser avec celui-ci, et dans le problème qui nous occupe vouloir continuer le chemin indiqué par Hutcheson.

Home admet, lui aussi, dans l'homme un goût inné qui lui fait aimer certains objets appelés beaux. »Le plus vraisemblable est que l'homme dès l'origine a été muni d'un goût pour ces objets, grâce à une fin juste et sage« [2]). Mais Home occupe une position toute particulière, par le rôle singulièrement prononcé qu'il fait jouer au principe de l'association des idées, que nous avons vu signalé par Hutcheson.

Le sens du beau, autrement dit le goût, nous porte selon lui, originairement et exclusivement aux impressions visuelles [3]). Tout autre beau, aussi bien que tout autre sublime, donc le domaine entier des phénomènes esthétiques, procède de l'association des idées. Ce n'est qu'usage métaphorique, si nous transportons ultérieurement l'idée du beau des impressions visuelles sur toutes les autres. Le beau visuel suscite en nous différents mouvements qui sont toujours doux et gais. Il suffit qu'un objet perçu par un autre sens, produise en nous des mouvements semblables pour que, par analogie, nous l'appelions du nom »beau« qui n'est propre qu'aux impressions visuelles. Home ne nous explique point pourquoi la régularité observée par les

[1]) *Elements of criticism* — 1762. Nous travaillons sur la seconde édition Edinburgh 1763. [2]) *loc. cit.* vol. I. p. 259.

[3]) Home ne fait que reproduire ici les aperçus qu'il pouvait trouver dans les *Papers on the pleasures of the imagination* d'Addison (*Spectator* Nr. 411 ss.). La seule raison que celui-ci trouvait en faveur de cette situation privilégiée de la vue était que ce sens a une portée plus lointaine que tous les autres, le toucher inclus, et qu'il est notre principale source d'information, autrement dit, que c'est lui qui nous fournit les impressions formant la base de tout art. — Comparez encore le passage de Descartes cité p. 29: »nous appelons beau ou laid ce qui nous est ainsi représenté par nos sens extérieurs, principalement par celui de la vue, lequel seul est plus considéré que tous les autres«. Ce privilège obtenu par la vue est très ancien. La noblesse des yeux et de la vue se trouve signalée au moyen-âge dans la poésie des troubadours, puis dans celle du *dolce stil nuovo* en Italie. Par Dante et Pétrarque cette notion devint pleinement européenne. Les pétrarquisants de toute nation se l'approprièrent au XVI-e s. Elle traversa le XVII-e et le XVIII-e comme idée esthétique et repassera dans la poésie lors du romantisme.

yeux est belle, tandis que la régularité perçue par l'oreille n'est qu'agréable, comme il le dit lui-même, et ne peut être appelée belle que par métaphore.

Le sentiment du sublime, qui n'est pas d'ailleurs nettement défini par Home, est produit de même par des impressions visuelles. Le sentiment du sublime équivaut pour Home à un certain sentiment de grandeur suscité par la vue d'objets grands. Pourtant, et analogiquement au beau, nous pouvons par un procédé d'association transporter le terme de »sublime« à d'autres impressions. »Toute émotion, quelles que soient ses causes, qui rappelle une émotion résultant de grandeur et de sublimité (d'élévation), est appelée du même nom«[1]. Ainsi la gamme, qui procède des sons bas et graves aux sons aigus et perçants, éveille dans l'auditeur un sentiment qui ressemble en quelque sorte à celui que nous éprouvons pendant une ascension, et c'est pour cela que nous parlons de sons hauts et profonds[2]. Or, toute ascension produit en nous une sensation de grandeur et d'élévation[3]. Chaque mouvement excite en nous une sensation de mouvement, comme chaque force une sensation de force: »l'émotion causée par un corps qui se meut, est semblable à sa cause, on a l'impression d'être emporté. L'émotion causée par une force qui se manifeste, est semblable à sa cause, on a l'impression d'une force se manifestant«[4].

A l'exception des impressions visuelles, Home reporte ainsi toutes les impressions esthétiques analysées par Burke à une association d'idées, qui pourtant, autrement que chez Hutcheson, n'en reste pas moins dans le domaine du rayonnement esthétique.



Le grand mérite de Dubos, Gerard, Burke et Home est d'avoir élargi considérablement les limites du beau, quel que soit le nom qu'il porte, en y faisant entrer l'irrégulier et le

[1] »Every emotion, from whatever cause proceeding, that resembles an emotion of grandeur or elevation, is called by the same name« (vol. I., p. 288).

[2] p. 290.

[3] »Ascent is pleasant, because it elevates us« (p. 285).

[4] »— the emotion raised by a moving body, resembling its cause, feels as if the mind were carried along; the emotion raised by force exerted, resembling also its cause, feels as if force were exerted within the mind«. (p. 327).

disproportionné, sous la condition toutefois de nous émouvoir. Nous connaîtrons mieux la nature de cet irrégulier dans le chapitre que nous consacrerons au beau.

Nous avons vu comment les partisans du sixième sens affranchissaient le goût de la suprématie de la raison. Il s'agit maintenant de se rendre compte de ce que furent les rapports entre le goût et la volonté, aux yeux des hommes du XVIII-e siècle?

C'est peut-être dans le manque de compréhension pour ces rapports qu'il faut chercher la cause de la confusion fréquente entre le bon et le beau. Le bon, étant naturellement lié à l'idée du devoir qui dépend de la voix impérative de la conscience, peut nous faire entrer sur un chemin désagréable et épineux, et se trouve ainsi dans le rayonnement de nos facultés volontaires. Le beau doit, par définition, nous causer une jouissance immédiate n'ayant à passer par aucun désagrément forcé.

Le XVIII-e siècle n'est pas toujours arrivé à clairement séparer les deux domaines, comme nous avons pu le remarquer chez Batteux, représentatif pour une grande partie de ses contemporains.

Au commencement du siècle, Shaftesbury avait confondu les deux idées en proclamant leur identité. Il l'a fait pourtant largement, et avec justice pour le beau; il appartenait aux gens qui ont l'âme toujours accessible au beau; on pourrait presque dire qu'il voyait le beau dans le bon bien plus que le bon dans le beau. La largeur même de ses opinions philosophiques se porte garante de cette justice envers le beau. Cette largeur les rend d'ailleurs nécessairement incomplètes, l'univers devant rester en partie, selon lui, forcément inaccessible à notre connaissance. Si, nous dit-il, quelque chose ne nous paraît pas parfait, c'est que nous n'en connaissons point la suite qui en forme le complément. Il est donc dans la nature des choses que certains objets nous paraissent mauvais et laids: notre sens intérieur, moral autant qu'esthétique, n'est pas encore entièrement développé, par suite de quoi les objets dont il s'occupe gardent quelque côté caché à nos yeux. Il peut arriver qu'un objet beau nous paraisse au-dessous de l'idée du bon, ou un objet bon audessous de l'idée du beau; dans ce cas, notre raison doit nous persuader de jouir de ce qui est à notre portée, et notre vo-

lonté doit nous aider à nous résigner, dans l'attente de ce qui nous reste inaccessible.

Selon Hutcheson, le beau est libre de toute vue intéressée, aussi bien que de toute résolution; il considère le sentiment intérieur comme absolument indépendant de la volonté: »Il n'y a ni résolution de notre part, ni aucune vue de profit ou de dommage qui puisse altérer la beauté ou la laideur d'un objet. De même que dans les sensations extérieures, aucune vue d'intérêt ne peut nous faire trouver un objet agréable et aucune crainte d'un mal autre que la douleur accompagnant immédiatement la perception ne saurait nous le faire haïr: de même quelque récompense et quelque châtiment qu'on propose aux hommes, on ne viendra jamais à bout de leur faire aimer un objet hideux, ou de leur faire éviter un qui leur plaise«[1]).

Burke critique de même la théorie faisant consister le beau dans le parfait moral. Il sépare ainsi profondément le bon et le beau, en le soulignant encore par sa définition du beau, comme de quelque chose qui se fait aimer, à laquelle il ajoute la remarque qu'on aime fréquemment l'imparfait étant donné qu'on respecte le parfait. Burke nous dit finement qu'il entend dire partout »nous devons aimer la vertu«, mais qu'il n'a pas entendu dire qu'on doive aimer quelque bel objet. Il a ainsi hautement professé l'absolue indépendance du beau par rapport à notre volonté. S'il a fait entrer le parfait moral dans sa seconde catégorie du sublime, c'est encore par un sentiment spontané. et non volontaire, qu'il nous paraît sublime.

Nous venons de remarquer chez Hutcheson qu'il désapprouvait une confusion encore bien plus grossière: celle du beau avec l'utile égoïste, avec le profitable. Pour ceci tout le siècle est à peu près d'accord. et se met ici sous les ailes de la pensée de Shaftesbury qui proclamait le beau absolument désintéressé de tout sentiment de possession. Il symbolise cette idée par une image: un pâtre, contemplant d'une colline l'océan sans bornes, ressent une jouissance bien plus vive que celle du propriétaire qui observe ses navires portés par cet océan...[2]) Ce

---

[1]) vol. I., p. 21—2.

[2]) Addison ne fera qu'extraire le sens de ce tableau, lorsqu'il s'ex-

symbole est clair, profond, et donne à penser. Au début du siècle, comme exemple du beau impérativement fascinant, nous trouvons un fragment de la nature, un fragment qu'on ne remarquait pas encore sur le continent, mais qu'on aimait déjà en Angleterre.

Le XVIII-e siècle arrivait peu à peu à la vraie compréhension du beau, celle qui en fait consister la jouissance dans une contemplation absolument autonome envers le désir, la raison et la volonté.

---

primera de la sorte dans son *Spectator* (Nr. 411—21 juin 1712): »A man of a polite imagination (le pâtre de Shaftesbury semble témoigner d'une plus profonde démocratisation des idées!) often feels a greater satisfaction in the prospect of fields and meadows, than another does in the possession. It gives him, indeed, a kind of property in every thing he sees«... — Pour toutes ces raisons nous ne pouvons que nous opposer avec force à l'assertion de M. Mustoxidi (*loc. cit.*, p. 74) qui semble voir une nouveauté des plus grandes dans les aperçus analogues du chevalier de Chastellux: »Voilà des idées hardies pour 1777 et qui annoncent l'avenir« romantique. Ces idées il les croit même inspirées de Winckelmann. Une de ces idées est »l'utilité étrangère à l'art«. Il est certain que la vigueur et l'originalité de Winckelmann ne se trouvent point précisément dans cette constatation faite en Angleterre dès le début du siècle. Il est vrai que les auteurs français s'y montraient bien rebelles. Rappelons pourtant la définition de Montesquieu citée par M. Mustoxidi (*loc. cit.*, p. 53): »lorsque nous trouvons du plaisir à voir une chose avec une utilité pour nous, nous nous disons qu'elle est bonne; lorsque nous trouvons du plaisir à la voir, sans que nous y démêlions une utilité présente, nous l'appelons belle« (*Encycl.*, vol. VII — 1757).

CHAPITRE II.

Le Beau.

Il était naturel que la première étape de la pensée dirigée sur le problème du beau consistât à chercher quel est l'objet beau, et quelles qualités il doit réunir pour être appelé beau. L'avancement des études philosophiques, ainsi que nous le savons, fit changer de direction à ce problème; pourtant la première partie de la question subsistait toujours tout en s'étant reculée. Ayant admis que le beau est humain en tant qu'il passe par des voies humaines pour arriver à être perçu et ressenti, on pouvait encore se demander quels doivent être les caractères d'un objet pour qu'il puisse plaire — à un organisme humain? Ainsi posé, le problème se tourne de nouveau vers son premier aspect, il n'est que d'une spirale plus haut situé sur le montant de l'expérience scientifique.

Il ne faudrait pas s'attendre à trouver au début du XVIII-e siècle une analyse détaillée du beau. Il semble être une chose inattaquable pour la connaissance, une chose naturelle au point de n'en parler qu'en termes absolument généraux. Bouhours n'aurait su qu'ajouter, en fait de considérations sur le beau, à son terme favori du »je ne sais quoi« en usage et fort en vogue dans toutes les langues. Crousaz, tout en s'opposant au trop vague du terme, n'en avançait pas plus la connaissance du beau, Il le comprend comme unité dans la variété, définition répétée à satiété depuis l'antiquité et qui n'en est pas moins d'une généralité désespérante. Crousaz tâche de corroborer cette thèse par des arguments psychologiques. L'esprit de l'homme est fait de manière à exiger absolument le mélange de la variété et de l'unité; il lui faut donc éviter toute

monotonie: »La variété plaît donc essentiellement à l'esprit humain, c'est un principe d'expérience; il est fait pour la variété, elle l'anime et l'empêche de tomber dans l'ennui, et dans la langueur. Mais il lui faut aussi de l'uniformité au milieu de la diversité, sans qúoi cette diversité le fatigue et l'embrouille, au lieu que s'il a l'un et l'autre, autant que la variété l'anime, autant l'uniformité le délasse« [1]). Comme exemple d'un art où règne la confusion, où les détails détournent notre attention de l'essentiel, où la variété nuit ainsi à l'unité, Crousaz cite »les colifichets gothiques« qui d'ailleurs »sont tombés dès que le goût est devenu meilleur« [2]). Quels sont les moyens proposés par l'auteur pour éviter le chaos aussi bien que l'uniformité? Il y a trois formules recommandables: la régularité, l'ordre et la proportion. Le seul trait que nous puissions signaler en plus chez Crousaz est que »tout ce qui rend une chose plus propre à remplir sa destination, lui donne de la beauté«. Il proclame ici l'adaptation, la conformité aux fins naturelles de l'objet, opinion fréquente chez les esthéticiens du siècle que nous retrouverons jusque chez Diderot, et que mentionnait déjà lord Shaftesbury.

Pour trouver autre chose, il nous faut nous éloigner de la France et du continent et franchir le Canal. Nous rencontrons en Angleterre un auteur dont la pensée sur le beau, un peu vague et rêveuse, prit un puissant essor. Nous pensons précisément à lord Shaftesbury [3]). Ses idées sont assez difficiles à saisir pour deux causes, l'une résultant de leur nature même,

---

[1]) Crousaz *loc. cit.*, p. 12. [2]) *Ibid.*, p. 16.

[3]) *An inquiry concerning virtue or merit* 1699; *Sensus communis, an essay on the freedom of wit and humour* 1708; *The moralists, a philosophical rhapsody, being a recital of certain conversations on natural and moral subjects* 1709; *Soliloquy or advice to an author* 1710; *Notion of the historical draught of tablature of the judgment of Hercules* 1713; *Miscellaneous reflections* 1714. Ces essais ont été réunis sous le titre de *Characteristicks of men, manners, opinions, times*. Nous avons travaillé sur la 5-e édition Birmingham 1773. — Comparez: Spicker, *Die Philosophie des Grafen v. Shaft.*, Freiburg in Br. 1872; Giżycki, *Die Philosophie Sh'ys*, Leipzig 1876; Fowler, *Shaftesbury and Hutcheson*, London 1882. Aucun de ces ouvrages ne traite spécialement de la question de l'esthétique de Shaftesbury. La dissertation de M-me Grete Sternberg, *Shaft's Aesthetik*, Breslau 1915 n'est qu'un fragment.

l'autre concernant la manière dont elles sont exprimées. Un de ses premiers écrits *Sensus communis ou essai sur l'esprit et l'humour* nous fait entrer de plein pied dans cette manière même de concevoir et d'exprimer son sujet. Shaftesbury prouve ici que le meilleur moyen de persuader un adversaire est encore de le vaincre à l'aide de l'esprit et du rire. Il emploie cette méthode même pour les controverses sérieuses, et avant tout pour celles qui se rapportent à la religion; ce procédé lui est cher, vu qu'il résulte de sa nature même. En tout cas, l'empreinte en est restée attachée à tous ses écrits, et jusqu'à son nom. Il ne dogmatise jamais, cause toujours avec l'antagoniste ou le lecteur, intercale entre ses arguments des traits satiriques, et ne laisse jamais se perdre aucune parcelle d'une subtile matière qui semble attachée à sa plume pour égayer doucement le lecteur, sans qu'il mette jamais en doute le sérieux de l'auteur. Il est évident qu'un tel style, une telle manière de s'exprimer et de concevoir son sujet, ne peuvent que prêter à de nombreuses difficultés pour qui voudrait en tirer une ombre de système.

D'autre part, la pensée de Shaftesbury est difficile à saisir pour son ampleur même. Il ne traite jamais du beau pour le beau, il le voit toujours comme partie de l'univers; le beau n'est qu'un son dans la riche harmonie de l'univers, il est vrai que l'auteur inclinait par nature à en faire la dominante. La pensée de l'auteur des *Characteristicks* semble n'être qu'un reflet de la pensée antique de Platon et Plotin sur le καλοκαγαθος; ce reflet rencontré au seuil du siècle n'en est pas moins digne de la plus grande attention.

L'essence du beau en général est pour Shaftesbury le beau intérieur; expliquons-nous pour ne pas laisser croire que nous remplaçons un terme par un autre. Tout beau de forme, tout beau extérieur se réduit à signaler le beau intérieur, le beau de l'âme; il ne sert qu'à cela et ne possède aucune autonomie. Si un écrivain n'a pas de compréhension pour le beau intérieur, il n'en aura pas plus pour tout autre genre de beau: »S'il ne possède pas, par nature, un œil et une oreille pour saisir ces nombres intérieurs, il n'est guère vraisemblable qu'il soit en état de juger de la proportion extérieure et de la symétrie de composition qui constituent une

belle pièce« [1]). Dans le même sens il nous dit que la poésie a pour but »d'exprimer l'harmonie et le nombre intérieur en mesures vocales de syllabes et de sons« [2]). Cette explication du beau, du moins du beau extérieur, ne la bornons pas seulement aux arts; tout ce qu'il y a de beau autour de nous, y entre naturellement. Peut-être, nous dit l'auteur avec sa bonne humeur habituelle, un jeune amoureux nous rirait au nez si nous voulions lui persuader de ne voir que le beau intérieur dans la beauté qu'il admire; malgré tout, l'auteur est sûr que ce même amoureux l'approuverait, s'il avait le loisir de s'examiner à fond: »Nous pouvons imaginer ce que nous voulons au sujet d'une partie substantielle et solide dans la beauté, mais si l'objet arrivait à être bien critiqué, nous trouverions peut-être, que ce que nous admirions le plus même dans les traits extérieurs, n'était qu'une expression mystérieuse, une sorte d'ombre de quelque chose d'intérieur dans le tempérament [3]).

C'est dans son œuvre maîtresse, dans sa rapsodie intitulée *Moralistes* que Shaftesbury s'exprime avec le plus d'étendue au sujet du beau. Voici comment deux amis, un adepte et un profane, discutent la beauté d'une statue; nous reconnaissons la méthode socratique, si aimée par l'auteur:

»...vous pouvez découvrir la beauté et admirer son genre«. — »En vérité, dis-je, mais non à cause du métal«. — »Ce ne sont donc pas la matière ou le métal qui sont beaux selon vous?« — »Non«. — »Mais l'art«. — »Certainement«. — »Ainsi, l'art est la beauté«. — »C'est juste«. — »Et c'est l'art qui embellit« — »Assurément«. — »Ainsi donc la vraie beauté n'est pas ce qui est fait beau, mais bien ce qui fait beau«. — »Il semble en être ainsi«. — »Donc, ce qui est embelli, n'est beau que par l'accession de quelque chose d'embellissant; et lorsque ce quelque chose vient à disparaître, l'objet cesse d'être

---

[1]) »If he has naturally no eye or ear, for these interior numbers, 'tis not likely he should be able to judge better of that exterior proportion and symetry of composition, which constitutes a legitimate piece« (*Soliloquy*).

[2]) »in vocal measures of syllables and sounds, to express the harmony and numbers of an inward kind«. (*Sens. com*).

[3]) We may imagine what we please of a substantial solid part of beauty: but were the subject to be well criticis'd, we shou'd find, perhaps, that what we most admired even in the turn of outward features, was only a mysterious expression, and a kind of shadow of something inward in the temper. (*Ibid.*).



beau». — »Soit«. — »Ainsi, par rapport aux corps, la beauté s'en va et revient«. — »Nous le voyons«. — »Et le corps par lui-même n'est aucunement cause de ces allées et venues«. — »Non«. — Il n'y a donc pas de principe de beauté dans le corps«. — »Aucunement«. — »Car le corps ne peut d'aucune façon être la cause du beau par lui-même«. — »C'est exclu«. — »Ni se régler ou se gouverner soi-même«. — »Ni cela encore«. — »Ni s'intentionner soi-même«. — »Non plus«. — »N'est-ce donc pas que ce qui l'intentionne, le règle et le gouverne est pour lui le principe de la beauté«. — »Naturellement«. — »Et qu'est-ce donc?« — »La pensée, je suppose, car que pourrait-ce être d'autre?« [1]).

Et voulant mieux encore, puisque plus lapidairement, faire comprendre sa pensée, Shaftesbury ajoute: »Le beau, le joli, le gracieux n'ont jamais existé dans la matière, mais seulement dans l'art et le dessein, jamais dans le corps lui-même, mais dans le pouvoir formant. La belle forme ne le confesse-t-elle pas et n'exprime-t-elle pas la beauté du dessein, n'importe où on en est frappé? Qu'est-ce donc qui frappe sinon le dessein? Qu'admirez-vous sinon la pensée ou l'effet de la pensée? C'est la pensée seule qui forme. Tout ce qui est vide de pensée, est horrible; et la matière sans forme, est la difformité même« [2]).

---

[1]) »...you can discover beauty, and admire kind«. »True, said I; but not for the metals sake«. »'Tis not the metal or matter which is beautiful with you«. »No«. »But the art«. »Certainly«. »The art then is the beauty«. »Right«. »And the art is that which beautifies«. »The same«. »So that the beautifying, not the beautify'd, is the really beautiful«. »It seems so«. »For that which is beautify'd is beautiful only by the accession of something beautifying: and by the recess or withdrowing of the same, it ceases to be beautiful«. »Be it«. «In respect of bodys therefore, beauty comes and goes«. »So we see«. »Nor is the body it-self any cause either of its comming or going«. »None«. »So that there is no principle of beauty in body«. »None ot all«. »For body can no-way be the cause of beauty to it-self«. »No way«. »Nor govern nor regulate it-self«. »Nor yet this«. »Nor mean nor intend it-self«. »Nor this neither«. »Must not that therefore, which means and intends for it, regulates and orden it, be the principle of beauty to it«. »Of necessity«. »And what must that be?« »Mind, I suppose; for what can it be else«.

[2]) »...the beautiful, the fair, the comely, were never in the matter, but in the art and design, never in body It-self, but in the form or forming power. Does not the beautiful form confess this and speak the beauty of the design whene'er it strikes you? what is but the design which strikes? What is it you admire but mind, or the effect of mind? 'Tis mind alone which forms. All which is void of mind is horrid, and matter formless is deformity it-self«. — (*loc. cit.*, vol. II, p. 404-5).



Or, comme le beau dans l'art résulte de la pensée de l'homme, de même le beau dans la nature doit résulter d'une pensée; c'est la pensée de Dieu. Toute la nature, tout l'univers n'est qu'un beau vaste et spacieux. Tout le beau de l'univers peut être divisé en trois degrés: »premièrement, les formes mortes... qui sont formées par l'homme ou par la nature, mais n'ont aucun pouvoir formant, ni action, ni intelligence; secondement, les formes qui forment, qui possèdent l'intelligence, et l'action... Il y a donc ici une double beauté: la forme (l'effet de la pensée) et la pensée elle même... Troisièmement, l'ordre de beauté qui crée non seulement ce que nous appelons les formes mêmes, mais encore les formes qui forment«[1]. Nous obtenons ainsi trois ordres du beau: les objets inanimés, œuvres de la nature ou de l'homme, les hommes c'est à dire les »formes« créant les objets précédents, et enfin Dieu, la forme créant les formes créantes. Ces trois ordres contiennent le beau et l'univers en entier, car il n'y a rien dans l'univers qui n'y trouve sa place. Dieu est au faîte de l'édifice, il en est aussi la pierre angulaire, sans laquelle la construction croulerait. La nature est le symbole extérieur de Dieu, mais Dieu a son existence à part, puisqu'il faut qu'il y ait la pensée divine.

Si tout dans l'univers est beau, étant parfaitement d'accord avec la pensée qui le forme, quel obstacle y aurait-il à dire que le beau est identique au vrai et au bon, ceci d'autant plus que le beau se réduit au monde intérieur, à la pensée? Shaftesbury ne nous laisse pas le soin de suppléer ici à quelque lacune de son système: »Mes inclinations, dit l'un des interlocuteurs des *Moralistes* me dirigent fortement sur ce chemin: car je suis prêt à admettre qu'il n'y a pas de bon réel, hors la joie de la beauté«. — »Et moi, réplique Théocles, l'autre interlocuteur de la scène, je suis tout aussi prêt à admettre qu'il n'y a pas de réelle jouissance de la beauté hors ce qui

---

[1]) »first, the dead forms.. which bear a fashion, and are form'd whether by man, or nature; but have no forming power, no action, or intelligence.. as the second kind, the form which form; that is, which have intelligence, action and operation... Here therefore is, double beauty. For here is both the form (the effect of mind) and mind it-self... the third order of beauty, which form not only such as we call mere forms but even the forms which form«. (*Ibid.*, p. 48).



est bon«[1]). Voici le symbole le plus complet de la pensée de Shaftesbury.

Il appartient ainsi aux penseurs qui identifient les idées du vrai, du bon et du beau et ne sauraient les séparer. Son système devient d'ailleurs nécessairement métaphysique pour dépasser les bornes de la psychologie humaine. Mis en présence de quelque détail dans l'univers qui semblerait privé de bonté et de beauté, Shaftesbury ne manquerait pas d'en trouver une explication et de le ramener dans son système. Il considère tout l'univers, c'est à dire le vrai. comme bon et comme beau, réserve faite d'admettre certaines parties restées inconnues pour nous qu'il croit pouvoir considérer comme compléments nécessaires aux imperfections connues de l'univers. Ainsi le bon et le beau deviennent en partie inaccessibles pour l'homme, ses organes étant trop faibles pour les comprendre.

La pensée de Shaftesbury ne laisse pas d'être très générale. S'il identifie le beau avec le vrai et le bon, il faut tout de même qu'il sache les distinguer, puisqu'il appuie sur leur identité. Expliquons-nous: il doit pouvoir les considérer comme un objet vu de trois côtés différents. Il semble que le beau extérieur ne soit, selon lui, que le beau intérieur arrivé à une forme visible. Resterait à définir le beau intérieur, principalement la différence entre lui et le bon, toute formelle qu'elle soit. Il ne s'agit. nous le devinons sans que Shaftesbury l'ait dit clairement, que d'une différence incluse dans notre entendement. Le même objet porte trois noms selon qu'il passe par trois opérations distinctes: lorsque nous l'apercevons, il s'appelle vrai; lorsque nous le jugeons et estimons sa valeur morale, il s'appelle bon; lorsqu'enfin nous nous sentons portés vers lui, comme vers une source de plaisir contemplatif, il se nomme beau. Selon l'auteur. non seulement un objet peut passer par ces trois opérations distinctes, mais encore il ne peut subir une d'elles sans subir les deux autres.

Ces opinions de Shaftesbury exercèrent une très grande influence à l'étranger, surtout en Allemagne. sans former pour-

---

[1]) »My inclinations lead me strongly this way: for I am ready enough to yield, there is no real good beside this enjoyment of beauty«. — »And I am as ready, reply'd Theocles, to yield, there is no real enjoyment of beauty, beside what is good« (*Ibid.*, p. 422).



tant l'opinion générale. Son contemporain Muralt (ses *Lettres* paraissent en 1725, mais elles proviennent de la fin du siècle précédent) prend le contre-pied de cette théorie. Il distingue dans l'âme humaine deux facultés différentes: le bon sens servant à connaître le bon, et l'esprit servant à connaître le beau. C'est la première qui est la faculté principale, l'autre n'est qu'un supplément secondaire; la première est le caractère viril de l'âme, tandis que la seconde n'en est que le caractère féminin. Il peut y avoir du sublime basé uniquement sur le bon; le bon peut exister sans le beau. Par contre, le beau ne saurait jamais exister sans le bon, de même que »la beauté de l'homme« ne saurait exister sans sa »santé« [1]).

Les rapports entre les objets beaux et les objets bons étaient loin de se présenter avec une clarté suffisante aux yeux du public de l'époque. Batteux, l'auteur du système caractéristique pour le goût moyen du siècle, sert comme nous le savons de bon exemple pour une pleine confusion d'idées à cet égard. Les distinctions qu'il fait au cours de son ouvrage ne nous éclaircissent nullement ce sujet. Il les expose à l'occasion des fins qu'il destine à la belle nature, choisie comme objet d'imitation dans l'art; elle »doit nous flatter du côté de l'esprit, en nous offrant des objets parfaits en eux-mêmes, qui étendent et perfectionnent nos idées; c'est le beau. Elle doit flatter notre cœur en nous montrant dans ces mêmes objets des intérêts qui nous soient chers, qui tiennent à la conservation ou à la perfection de notre être, qui nous fassent sentir agréablement notre propre existence, et c'est le bon« [2]). Le beau est encore ici traité en affaire d'esprit, et séparé du cœur, comme nous le signalions dans le chapitre sur le goût; ce qui nous frappe ici en plus, c'est que le bon plus que le beau nous fait »sentir agréablement notre propre existence«.

Ainsi le XVIII-e siècle a bien mieux proclamé l'identité des objets beaux et bons qu'il n'a su les séparer par analyse. Rousseau lui-même dira dans la *Nouvelle Héloïse*: »J'ai toujours cru que le bon n'était que le beau mis en action, que l'un tenait infiniment à l'autre, et qu'ils avaient tous deux une source commune dans la nature bien ordonnée. Il suit de cette idée que le goût se perfectionne par les mêmes moyens

[1]) *loc. cit.*, p. 212—15. [2]) *loc. cit.*, p. 89—90.



que la sagesse, et qu'une âme bien touchée des charmes de la vertu doit à proportion être aussi sensible à tous les autres genres de beautés«[1]). Nous retrouvons ici les opinions éducatrices de Shaftesbury, qui voyait dans le beau la meilleure école pour le développement harmonieux, donc moral de l'âme. Home de même verra dans les questions esthétiques la meilleure école sociale pour la jeunesse[2]) L'identité du beau et du bon proclamée par Shaftesbury se rencontre ainsi avec la conception préromantique d'une »belle âme« ou »âme sensible« et se retrouve jusque dans la belle étude de Schiller sur l'*Éducation esthétique*.

Cette fusion entre le bon et le beau ne contribuait guère à approfondir la connaissance des caractères spéciaux du beau[3]). Voltaire dans un passage bien connu de son *Dictionnaire philosophique* proclamait sur ce point son absolu désintéressement. »Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand beau, le το καλον? Il vous répondra que c'est sa crapaude avec des gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun. Interrogeons un nègre de Guinée; le beau est pour lui une peau noire, huileuse, des yeux enfoncés, un nez épâté. Interrogez le diable; il vous dira que le beau est une paire de cornes, quatre griffes et une queue. Consultez enfin les philosophes, ils vous répondront par du galimatias; il leur faut quelque chose de conforme à l'archétype du beau en essence, au το καλον«[4]).

Quant à Batteux, satisfait des élucubrations que nous citions tout à l'heure, il ne voyait pas de lacunes dans sa compréhension de la nature du beau. »Il est inutile, ce me semble,

---

[1]) Rousseau dit encore: »...si la véritable jouissance de l'âme est dans la contemplation du beau, comment le méchant peut il l'aimer dans autrui sans être forcé de se haïr lui-même?«

[2]) *Elem. of criticism*, *ed. cit.*, vol. I, Introduction p. 13—14.

[3]) Nous rejetons l'*Essai sur le beau* du Père André dans une note et ceci est presque une manifestation de notre part. Nous soussignons pleinement à l'opinion de M. Mustoxidi absolument définitive à nos yeux: »...on se demande, »pour ne rien dire de plus fort«, pourquoi le P. André a intitulé son livre *Essai sur le beau* et non pas *Traité de morale et de logique*« (*loc. cit.*, p. 38).

[4]) art. *Beau*.

d'entrer ici dans une plus grande discussion sur la nature du beau et du bon«, il précise, en rendant compte des théories qu'il considérait comme les plus justes: »...de faire voir que la beauté consiste dans les rapports des moyens avec leur fin: qu'un corps qui est beau est celui dont les membres ont une juste configuration pour exécuter aisément tous les mouvements qui lui sont propres, et que la grâce de ces mouvements consiste dans la facilité jointe à la précision« [1]). Nous trouvons ici la définition que nous signalions chez Crousaz; le beau se trouve pourtant ici confondu avec le bon, et de plus avec la grâce.

Le beau comme conformité aux fins naturelles de l'objet se retrouve fréquemment en Angleterre. Shaftesbury nous dit que »la vérité ou la beauté de chaque figure ou statue se mesure d'après la perfection de la nature dans sa juste adaptation de chaque membre et dans sa conformité à l'activité, la force, la dextérité, la vie et la vigueur de l'espèce particulière« [2]), à laquelle elle appartient, et il ne manque pas de souligner que cette observation concerne »the imitative or designing arts«. Jonathan Richardson (*The theory of painting* 1719) est du même avis, mais il ajoute, spécialement pour les figures humaines, une condition qui n'est pas sans être un peu vague et un peu inquiétante: »les figures ne doivent pas seulement faire ce qui leur est propre, et ceci d'une manière qui leur soit la plus commode, mais elles doivent agir comme des personnes du meilleur jugement et de la meilleure éducation possibles« [3]).

Hutcheson, dont nous connaissons les théories sur le goût, ne s'occupe que très peu de l'analyse du beau comme tel.

---

[1]) *loc. cit.*, p. 90.

[2]) »Even in the imitative or designing arts... the truth or beauty of every figure or statue is measur'd from the perfection of nature, in her just adaptation of every limb and proportion to the activity, strength, dexterity, life and vigor of the particular species or animal design'd« (*Charact.*, vol. III, p. 180).

[3]) The figures must not only do what is proper, and in the most cómmodius manner, but as people of the best sens and breeding (their character being considered) whould,· or should perform such actions«. — (ed. 1792. p. 80).

Selon lui, on peut diviser la beauté en deux catégories, la beauté absolue et la beauté relative. Comme nous nous en doutons, on ne peut, selon lui, exagérer la portée de la beauté absolue: »lorsqu'on se sert des termes d'absolue ou d'originelle, on ne prétend point par là, qu'il y aît dans l'objet quelque qualité, qui le rende beau par lui-même, sans aucune relation à l'esprit qui l'aperçoit«. Cette beauté absolue ou originelle ne signifie que l'original de la beauté relative, qui est par définition l'imitation de quelque original [1]). Ce n'est que la beauté originelle qui peut nous intéresser ici; or, ne nous attendons pas à une discussion curieuse et détaillée des caractères de cette beauté, ce serait nous préparer une désillusion. Le problème est présenté chez Hutcheson d'une manière très fruste; il accepte la définition traditionnelle de l'uniformité jointe à la variété, »de sorte que là, où l'uniformité des corps est égale, la beauté s'y découvre à proportion de la variété, et vice versa« [2]).

Il considère l'union de l'uniformité et de la variété comme formant une paire d'idées indissolubles avec celle du sentiment intérieur: »Le sentiment intérieur est une faculté passive de recevoir les idées de la beauté à la vue des objets dans lesquels l'uniformité se trouve jointe à la variété« [3]). Ne pensons pas non plus que les exemples donnés soient de beaucoup plus explicites. Les exemples-modèles sont fournis par la géométrie: les théorèmes et les figures jouaient de même un grand rôle chez Crousaz. Hutcheson transporte ces principes du beau au domaine de l'astronomie, à la circulation des planètes etc.; l'auteur pensait-il en ce disant à la *Pluralité des mondes* de Fontenelle? Toute la beauté de la terre se déroule de même entre des bornes géométriquement discernables; elle est belle puisque variée »par les différents degrés de lumière et d'ombre que produisent les montagnes, les vallées, les collines et les plaines, suivant qu'elles sont inclinées vers le soleil« [4]). Ajoutons la régularité des minéraux, et nous saisirons la beauté originelle de Hutcheson dans la nature de l'univers affectionnant des formes géométriques depuis l'écliptique jusqu'aux cristaux.

---

[1]) *loc. cit.*, vol. II., p. f. 72—3.
[2]) *Ibid.*, p. 32—3.
[3]) *loc. cit.*, p. 152—3.
[4]) *Ibid.*, p. 41.

Tout bien considéré, l'analyse du beau n'était pas bien avancée jusqu'à la seconde moitié du siècle. Ce n'est qu'avec l'apparition des ouvrages de Burke et Gerard, qu'elle trouve des représentants sérieusement intéressants.

La manière même de concevoir son sujet distingue profondément Burke de la plupart des écrivains qui traitaient jusqu'à présent du beau. Il appartient aux penseurs qui, ne construisant pas un code, proposent tout de même un système méthodique de remarques et d'observations. L'ouvrage de Burke contient une dose exceptionnelle de constatations faites à l'aide d'une méthode déjà quelque peu scientifique; ce ne sont pas seulement des appréciations, ce sont aussi des recherches méthodiques sur les éléments du beau. Ceci le distingue des purs essayistes dans le genre de Shaftesbury ou d'Addison, dont les *Papers on the pleasure of imagination*[1]) ont une valeur bien moins significative.

Le travail de Burke porte l'empreinte profonde d'une pensée qui ne cherche pas à dicter quel devrait être le beau, mais qui cherche à fixer quel est le beau et pour quelles raisons il l'est? Ces recherches scientifiques sont chères à l'auteur: il lui tient à cœur de les pousser plus avant. Ce ne sont point les règles qui pourraient remplacer l'observation scientifique; les règles veulent être éternelles, la science doit toujours se renouveler: »Rien ne contribue plus à la corruption de la science que d'y souffrir un arrêt. Ces eaux veulent être remuées avant de pouvoir exercer leurs vertus«[2]).

Burke définit sa *beauty* comme il suit: »Par la beauté j'entends la qualité, ou les qualités d'un corps, au moyen desquelles il cause l'amour, ou une passion semblable à l'amour«[3]). Cet amour se présentant aux yeux de l'auteur comme un sentiment exempt de tout ce qui pourrait impressionner trop profondément, est loin du »fort comme la mort«, loin des pro-

---

[1]) *Spect.* Nr. 411 ss.

[2]) »nothing tends more to the corruption of science, than to suffer it to stagnate. These waters must be troubled before they can exert their virtues«. (p. 116).

[3]) »By beauty I mean that quality, or those qualities in bodies, by which they cause love, or some passion similar to it«. (p. 155—6).

fonds abîmes de l'amour puissant; l'auteur est ici un fils fidèle de son siècle.

Burke commence par la critique des diverses théories explicatives du beau, qu'il rencontre sur son chemin; cette critique nous servira de revue des opinions du siècle sur le beau. L'auteur considère comme étant la plus répandue, la théorie faisant dépendre le beau de la proportion, théorie que nous avons signalée comme adhérente à toute tentative de réduction du beau à la régularité; elle se trouvait chez Crousaz aussi bien que chez Hutcheson. Burke se demande si en général le beau peut être mis en rapport avec la proportion. Celle-ci n'est pour lui qu'une affaire de compréhension (understanding), tandis qu'il considère le beau comme essentiellement distant de tout raisonnement. Les adeptes de la proportion comme principe du beau pourraient répliquer qu'ils ne voient pas pourquoi nous ne pourrions la saisir par instinct, sans l'intermédiaire de la raison?

Par contre, Burke puise une seconde objection dans la réalité et l'expérience, et arrive par là à des résultats plus suffisants. Il appelle notre attention sur les fleurs dont les pétales et les feuilles s'alignent avec proportion, par exemple sur la rose, pourtant il suffit de regarder la rose en biais, pour que toute proportion se perde, et pour que l'ordre des feuilles se brise, sans que la beauté de la fleur diminue. Par expérience nous savons aussi, que la rose est la plus belle lorsqu'elle n'est pas encore pleinement éclose, lorsque son bouton dément toute proportion. »et ce n'est pas le seul exemple, ajoute l'auteur, dans lequel la méthode et l'exactitude formant l'âme de la proportion, soient préjudiciables plutôt que favorables à la cause de la beauté« [1].

Cette observation nous prédispose favorablement pour la compréhension impartiale du beau chez l'auteur. Nous ne savons pas encore s'il nous proposera un critérium suffisant pour le définir, mais nous savons déjà qu'il possède un sens subtil et délicat pour le beau, et nous entrevoyons qu'il n'en oubliera aucune manifestation, quelque légère qu'elle soit, pour simplifier

---

[1]) »and this is not the only instance, wherein method and exactness, the soul of proportion are found rather prejudicial than serviceable to the cause of beauty«. (p. 160).



sa tâche. En admettant une possibilité de préjudice pour l'art dans la proportion, Burke fait preuve d'une étonnante ampleur d'opinion, puisqu'il s'oppose à toute son époque qui, cherchant la pierre philosophale du beau, ne sut la trouver que dans l'accord des parties. dans leur proportion entre elles et avec le tout etc.

L'opinion préposant les proportions du corps humain à toute espèce de beau visible, dans la peinture, sculpture, architecture ou dans l'art des jardins n'est qu'une ramification de la théorie de la proportion en général; Burke y voit une tendance malsaine à l'antropomorphisme, et entre en lice contre celui-ci en criant à la profanation de la nature. Il est convaincu que les adeptes de ces règles de proportion ne les ont pas trouvées dans la nature mais qu'ils ont transporté leurs idées artificielles (artificial ideas) aux domaines de la nature. Ils fuient la vraie nature pour se réfugier dans la simplicité et commodité des lignes et angles d'architecture qu'ils ont inventés eux-mêmes. La cause en est, qu'»il y a dans le genre humain une tendance malheureuse à faire de ses vues et de ses propres œuvres la mesure de toute chose existante« [1]). Burke en voit un exemple frappant dans les jardins d'où on a voulu chasser la nature en les tournant en pyramides, obélisques, triangles et »autres figures géométriques avec exactitude et symétrie«; pourtant ces mêmes jardins n'ont point tardé à réagir. »La nature s'est du moins échappée de leur discipline et de leurs entraves; et nos jardins, si rien d'autre, déclarent que nous commençons à sentir que les idées mathématiques ne sont point la vraie mesure du beau« [2]). Cette dernière phrase dément, une fois pour toutes, les tentatives cherchant à déduire le beau des vérités et théorèmes mathématiques, ainsi que l'essayait Crousaz et tant d'autres après lui. Tout ce que Burke accorde à la proportion, c'est qu'il peut arriver qu'elle ne nuise pas au beau; pourtant, même dans ce cas, elle n'en est pas la source.

[1]) »there is in mankind an unfortunate propensity to make themselves their views and their works, the measure of excellence in every thing whatsoever.

[2]) »But nature has at least escaped from their discipline, and their fetters; and our gardens, if nothing else, declare, we begin to feel that mathematical ideas are not true measure of beauty«.



Peut-être le beau serait-il explicable par la convention et l'habitude? Non, puisque la nouveauté et la rareté en font souvent le prix.

Peut-être dépend-il de la conformité au but, ainsi que nous l'avons si fréquemment entendu? Non, répond Burke, car alors il faudrait connaître ce but pour percevoir le beau, et nous savons par expérience que nous jouissons du beau sans cette connaissance.

Peut-être enfin consiste-t-il dans la perfection morale? et la réponse semble être dirigée contre toute la provenance de Shaftesbury. Non encore, et l'auteur retournant l'argument des *Characteristicks* observe qu'une femme moralement très imparfaite peut être quand même très belle. Burke arrive même à poser le principe du préjudice de la perfection morale, en un certain sens, comme il l'avait déjà fait pour la proportion. Ayant basé son beau sur l'amour, il définit le premier d'après le second. Jugeant son prochain avec la perspicacité d'un homme d'état, il poursuit impardonnablement la proportion morale, comme il le faisait pour la proportion physique. Pensez-vous qu'on soit aimé pour peu qu'on soit parfait? Vénérons la vertu parfaite, d'accord, mais rendons à l'amour, au *love*, ce qui lui est dû. Jamais homme ne fut aimable pour des qualités sublimes comme la valeur, la justice ou la sagesse. »Celles qui gagnent nos cœurs, qui touchent notre faculté d'aimer, sont les vertus plus douces telles que l'aménité du caractère, la compassion, l'amabilité et la générosité bien que celles-ci soient certainement d'une importance moins immédiate pour la société, et de moindre dignité que les autres. C'est justement pour ces raisons qu'elles sont si aimables.. Les individus qui pénètrent le plus dans le cœur de la plupart des personnes, ceux qui sont élus comme compagnons des heures les plus douces et comme consolateurs des soucis et anxiétés, ceux-là ne sont jamais des personnes de brillantes qualités et de vertus sévères. Nos yeux se reposent plutôt sur la douce verdure de l'âme que sur les objets brillants qui les fatiguent«[1]). Étant

[1]) »Those which engage our hearts, which impress us with a sense of loveliness, ar the softer virtues, easiness of temper, compassion, kindness and liberality, though certainly those later are of less immediate and momentous concern to society, and of less dignity. But it is for that reason

étrangère au *love*, la perfection morale ne peut ainsi définir le beau.

Sans répondre aux théories combattues par une théorie nouvelle, Burke procède à l'analyse des caractères que le beau doit réunir. Il commence par le limiter du côté du sublime, et à cette fin il lui enlève tout objet grand, et le réserve aux petits; il croit trouver une preuve éclatante de la nécessité de cette restriction dans le fait, que les hommes pour nommer les objets aimés se servent de diminutifs. En transférant les objets grands à la catégorie du sublime, Burke semble vouloir élever une barrière insurmontable entre le beau et le sublime: »Il y a une grande différence entre l'admiration et l'amour. Le sublime qui cause la première, réside toujours dans de grands et terribles objets; l'amour par contre se reporte aux choses petites et agréables. Nous nous rendons à ce que nous admirons, mais nous aimons ce qui se rend à nous; dans le premier cas nous sommes forcés, dans l'autre nous sommes amenés à céder. (We submit to what we admire, but we love what submits to us; in one case we are forced, in the other we are flattered into compliance). En un mot, les idées du beau et du sublime sont basées sur des fondements si différents, qu'il est difficile, presque impossible de penser à les concilier dans un même sujet sans amoindrir considérablement l'effet de l'un ou de l'autre« [1]).

Il semble, que pour bien saisir la différence que Burke fait entre son *beautiful* et le *sublime*, il faille traduire le premier par *joli* plutôt que par *beau*. Le terme *joli* s'imposera

---

that they are so amiable... Those persons who creep into the hearts of most people, who are chosen as the companions of their softer hours and their reliefs from care and anxiety, are never persons of shining qualities nor strong virtues. It is rather, the soft green of the soul, on which we rest our eyes that are fatigued with beholding more glaring objects«, (p. 177—8).

[1]) »There is a wide difference between admiration and love. The sublime which is the cause of the former, always dwells on great objects and terrible; the later on small ones and pleasing. We submit etc. ...In short, the ideas of the sublime and the beautiful stand on foundations so different, that it is hard, I had almost said impossible to think of reconciling them in the same subject without considerably lessening the effect of the one or other upon the passions« (p. 271).

à nous plus d'une fois lors de notre analyse de la première partie de l'ouvrage de Burke.

En second lieu, Burke admet comme caractère absolu du beau le suave et le poli (*smoothness*); on ne saurait imaginer quelque chose de beau qni ne possède cette qualité. L'auteur cite comme exemples, les feuilles, les fleurs, les côteaux doucement inclinés, les ruisseaux doucement agités, le plumage des oiseaux et la peau lisse d'une femme, »car, en vérité, toute rugosité, toute proéminence soudaine, tout angle aigu est au plus haut degré contraire a cette idée«[1]. La ligne d'une colombe, ou d'une femme est constamment changeante, mais jamais anguleuse; Burke pense ici apparemment à la ligne de beauté inventée par le peintre Hogarth quelques années auparavant.

Celui-ci[2], traitant du beau plastique, comprit lui aussi et signala l'insuffisance des théories du »je ne sais quoi« et de la proportion. Il admettait le principe de combiner la variété avec l'unité, mais il le concrétisa, en le voyant immanent dans ce qu'il appela les lignes de beauté et de grâce, c'est à dire l'ondulante et la serpentine, doucement variées toutes deux. Il appuyait cette opinion sur l'exigence de l'œil, que tout enchevêtrement, tout angle rugueux fatigue naturellement, mais qui ainsi que chaque autre organe, aime à s'exercer, et évite donc la monotonie[3]. Il retrouvait ces lignes de beauté dans bien des détails de la nature, supérieure à l'art sur ce point, comme sur tant d'autres; ainsi, selon Hogarth, une femme vivante représente bien mieux les lignes de beauté et de grâce que ne le fait même un chef d'œuvre antique[4].

Burke, adoptant cette opinion pour sienne, et admettant la nécessité du manque de toute angulosité, acuité et rugosité dans un objet beau, cite des exemples tirés de la nature qui peuvent en même temps servir de preuves à l'appui pour notre plein droit à traduire sa *beauty* par le *joli*: »Un air robuste et fort est très préjudiciable à la beauté: une apparence de délicatesse, et même de fragilité lui est presque essentielle...

[1] »For indeed, any ruggedness, any sudden projection, any sharp angle, is in the highest degree contrary to that idea«, (p. 181—2).

[2] *The analysis of beauty written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste.* 1753.

[3] ed. 1772, p. 15. [4] *Ibid.*, p. 66.

Ce n'est pas le chêne, le frêne, l'orme ou aucun des arbres de la forêt que nous considérons comme beaux; ils sont terribles et majestueux; ils inspirent une sorte de respect. C'est le myrte délicat, l'oranger, l'amandier, le jasmin, la vigne que nous citons comme beautés végétales«[1]).

La couleur ne laissera pas de nous présenter des caractères analogues à ceux de la ligne. Quelles couleurs appartiennent donc au beau, et quelles couleurs faut-il en éliminer? Les teintes des objets beaux ne peuvent être sombres ni ternes (dusky or muddy), elles doivent être propres et claires (clean and fair). Puis il ne faut pas qu'elles soient fortes, les jolies couleurs sont toujours les plus douces: un vert clair, un bleu suave, un blanc tendre (weak white), le rose plutôt que le rouge et le violet (qui détonne ici). Enfin si déjà les couleurs sont fortes et vives, il faut qu'elles soient toujours variées, l'objet en aura une couleur générale moins forte; les fleurs montrent que, dans ce cas, la force de chaque couleur se trouve neutralisée par les autres[2]).

Pour ce qui concerne l'ouïe, Burke avoue qu'il ne se croit pas musical. Il ne parle que de musique suave et douce, ce qui est naturel pour la catégorie du beau dont il s'occupe. Il est intéressant de remarquer qu'il ne voit guère de rapport entre la musique et la gaieté. Il cite le vers de Shakespeare:

»I ne'er am merry, when I hear sweet music«.

et en généralise l'impression sur tout le domaine du beau: »La passion excitée par la beauté est en réalité plus proche d'une espèce de mélancolie que de gaieté et de joie«[3]).

Le beau perçu par le toucher a des caractères semblables

[1] Burke loc. cit., p. 184 »An air of robustness, and strength is very prejudicial to beauty. An appearance of delicacy and even of fragility, is almost essential to it.. It is not the oak, the ash, or the elm, or any of the robust trees of the forest, which we consider as beautiful; they are awful and majestic; they inspire a sort of reverence. It is the delicate myrtle, it is the orange, it is the almond, it is the jasmine, it is the vine, which we look on as vegetable beauties«.

[2]) *loc. cit.*, p. 185.

[3] »The passion excited by beauty is in fact nearer to a species of melancholy, than to jollity and mirth«. (*Ibid.*, p. 192—3).

au beau visuel, ce sont ici aussi la mollesse et le suave de la ligne, variant à l'infini, de manière pourtant à ce que le doigt ne rencontre aucune rugosité ni anfractuosité trop brusque. Il y a, selon Burke, une telle conformité d'impressions entre la vue et le toucher que, s'il est vrai que les aveugles sentent les couleurs, ils doivent s'accorder avec ceux qui voient. conclusion à laquelle Diderot n'aurait rien à ajouter[1]).

Comme nous le voyons, le beau est éminemment visuel aux yeux de Burke; s'il parle peu de l'esthétique de l'ouïe, c'est assurément qu'il était peu musical. La vue et l'ouïe se rencontrent fréquemment, dans le caractère des deux sens esthétiques par excellence. Déja Crousaz au commencement du siècle remarquait que nous donnons l'épithète »beau« aux impressions de la vue et de l'ouïe, tandis que nous appelons du nom »bon« les impressions des autres sens; que nous disons donc une belle vue ou symphonie, mais que nous disons un bon goût, une bonne odeur, un bon repas. Il ne manquait pas de l'expliquer: »Quand nous apercevons des couleurs des figures etc., quand nous entendons des sons, notre âme sort, pour ainsi dire. d'elle-même. il semble qu'elle va chercher les objets, qu'elle s'unit à eux. qu'elle se porte ou s'étend là où sont les couleurs, et là où se forment les sons. Elle croit moins les sentir en soi-même que hors de soi. Aussi l'opinion que l'on voit par je ne sais quelle émanation qui, partant des yeux, passe dessus les objets et en va faire la revue, est une des plus anciennes. La même chose n'arrive pas à l'égard des autres sens. Quoique les hommes attribuent assez généralement aux objets du dehors quelque chose de fort semblable aux sentiments qu'ils font naître, ils s'aperçoivent pourtant que le froid, le chaud les saveurs sont chez eux. ils les sentent sur leurs organes: ils conçoivent qu'il s'échappe quelque chose des objets pour y venir faire impression«. Crousaz faisait suivre cette observation d'exemples déplorables: il nous disait que les livres de musique sont beaux autant qu'il y a belle impression sur beau papier, mais qu'ils sont bons si on peut en tirer une bonne musique. L'observation elle-même faisant consister la situation privilégiée des deux sens de la vue et de l'ouïe dans le

[1]) *Ibid.*, p. 190—1.

fait. que leurs impressions nous tirent hors de nous-mêmes passa dans les *Essais* de l'abbé Trublet [1]).

Tout en admettitant tacitement la situation privilégiée de la vue, Burke n'en enveloppe pas moins tous les cinq sens d'un intérêt très moderne, les considérant comme un entier et un système: »Il y a une chaîne dans toutes nos sensations; elles ne sont toutes que des différents genres d'impressions destinées à être excitées par différentes sortes d'objets, mais à être toutes excitées d'une même manière« [2]). La largeur de ce point de vue de l'auteur ne nous apparaîtra dans toute son importance que lorsque nous viendrons à parler de l'analyse, qu'il consacra au sublime.

Burke comprend très bien que la nature de sa *beauty* ne diffère pas fortement de la *grâce*; il ne faut qu'ajouter un

[1]) vol. III, p. 217—18 (1-e ed. 1754). Nous y trouvons la constatation de Crousaz aussi bien que sa conclusion: »On dit qu'un ragoût est bon et qu'une musique est belle. Beau est dit de tout ce qui plait, lorsque le sentiment de plaisir, quoique reçu par quelqu'organe du corps, est dans l'âme même et non dans cet organe. Par exemple, quoique ce soit par l'organe de l'ouïe qu'on reçoive le plaisir de la musique, par l'organe de la vue celui de la peinture. cependant ces plaisirs ne sont pas des plaisirs des oreilles ou des yeux, dans le même sens que le plaisir de manger ou de boire est un plaisir de l'organe du goût«. Trublet ajoute une remarque orientant les impressions visuelles et acoustiques dans l'ensemble de nos phénomènes intérieurs »De nos cinq sens il y en a trois par lesquels nous éprouvons des plaisirs et des peines que nous leur rapportons uniquement. Les deux autres sens sont, pour ainsi dire, moins corporels; nous recevons par eux des sentiments qui tiennent le milieu entre ceux qui sont purement corporels, et ceux qui sont purement spirituels«. Nous trouvons des opinions toutes semblables dans les *Elements of criticism* de Home (1762). Les impressions de la vue et de l'ouïe sont plus nobles que toutes les autres, vu qu'elles ne se trouvent pas localisées dans nous-mêmes, comme le sont l'odorat, le goût ou le toucher. Elles ont, de même que chez Trublet, une position intermédiaire: »comme elles sont douces et raniment l'âme sans véhémence, elles restent également distantes de la violence des passions et de l'impuissance de l'insensibilité« (p. 3). — Rappelons que Home n'adjugeait qu'aux impressions visuelles la véritable jouissance originaire du beau.

[2]) »There is a chain in all our sensations, they are all but different sorts of feeling calculated to be affected by various sorts of objects, but all to be affected after the same manner« (*loc. cit.*, p. 190).



trait, celui du mouvement, pour obtenir cette nouvelle idée: »La grâce, nous dit-il, est une idée peu différente de la beauté; elles consistent toutes deux, à peu près, dans les mêmes qualités. La grâce (*gracefulness*) appartient à l'attitude *(posture)* et au mouvement *(motion)*. Dans ces deux circonstances il faut, pour acquérir la grâce, éviter toute apparence de difficulté; il faut qu'il y ait une légère inclinaison du corps. un composé des parties qui leur permette de ne pas se gêner entre elles et de ne pas se trouver séparées par des angles aigus et soudains. C'est dans cette aisance, cette rondeur, cette délicatesse d'attitude et de mouvement que consiste toute la magie de la grâce et tout ce qu'on appelle le »je ne sais quoi«, ainsi que tout observateur de la Vénus de Médicis ou de l'Antinoüs le comprendra aisément« [2]). L'aisance et la légèreté s'accordent parfaitement avec l'idée que Burke a de la beauté. Diderot, qui dans la première phase de sa pensée se trouvait sur le même terrain, ne balançait pas, dans une note de sa traduction de l'*Inquiry* de Shaftesbury, à admettre cette aisance et cette plus grande facilité possible comme principe du beau en général, et il était pleinement d'accord sur ce point avec l'auteur qu'il traduisait. L'inclinaison du corps, ajoutée par Burke à la définition, l'oriente insensiblement vers la grâce considérée comme »beauté en mouvement«, terme qui était fort en vogue. sans qu'il fût absolument nouveau.

Au passage du joli au beau. du *beautiful* au *sublime*, il nous faut combler en peu de mots une lacune dont semblent souffrir les opinions de Burke telles que nous les exposons. Nous n'avons parlé jusqu'à présent que de beauté extérieure, visible et plastique. à laquelle l'ouvrage de l'auteur est émi-

[1]) Gracefulness is an idea not very different from beauty; it consists in much the same things, gracefulness is an idea belonging to posture and motion. In both these, to be graceful, it is requisite that there be no appearance of difficulty; there is required a small inflection of the body: and a composure of the parts in such a manner as not to incumber each other, not to appear divided by sharp and sudden angles In this ease. this roundness, this delicacy of attitude and motion, it is that all the magic of grace consists, and what is called its »je ne sais quoi«; as will be obvious to any observer«... (*loc. cit.*, p. 188—9).

nemment consacré. Il n'oublie pourtant pas le beau intérieur, strictement et naturellement lié au beau extérieur.

Le corps influe sur l'âme et l'âme influe sur le corps. Il suffira de faire voir les indices extérieurs; un parallélisme des deux mondes est naturellement nécessaire. Transposé sur le domaine du beau le problème se présentera de la sorte: »pour former une beauté humaine achevée et pour lui donner son entière puissance, le visage doit refléter les qualités suaves et aimables qui correspondent à la douceur, à l'égalité et à la délicatesse de la forme extérieure« [1]).

L'analyse du sublime est la partie-maîtresse de l'ouvrage de Burke. Elle est brillamment conduite et aboutit à des résultats intéressants: l'auteur a jeté des gerbes de lumière sur des problèmes ignorés ou dépréciés par ses contemporains.

Burke qui connaît Hutcheson et semble presque vouloir continuer le chemin indiqué par lui (remarquez la concordance des titres de leurs traités) l'a eu aussi, dans un certain sens, comme prédécesseur dans son analyse du sublime; nous disons dans un certain sens, nous rendant bien compte des différences fondamentales entre leurs opinions. Hutcheson, ayant remarqué que beaucoup de phénomènes plaisant aux hommes ne participent guère à son idée du beau, jugea à propos, nous nous en souvenons, d'expliquer cette divergence par le principe d'association. C'est grâce à celle-ci que nous ressentons un plaisir et une émotion, en présence d'objets privés d'uniformité et de variété combinées. Hutcheson méfiant, soupçonne plutôt la beauté de l'objet que son propre système. Il explique notre émotion dans des cas pareils par la rencontre — en notre âme — de l'objet en question avec quelque autre réminiscence émotionnante. Les exemples en sont fréquents, et se rencontrent plus d'une fois avec ce que nous convenons aujourd'hui d'appeler »beau«, pourtant l'auteur leur enlève toute valeur esthétique, et tâche de les déprécier en les rapprochant de souvenirs et sentiments entièrement hétérogènes. »La beauté des arbres, la

[1]) »to form a finished human beauty, and to give it its full influence, the face must be expressive of such gentle and amiable qualities, as correspond with the softness, smoothness, and delicacy of the outward form« (p. 186).



fraîcheur de leur ombre, et la commodité qu'ils offrent pour se cacher, ont rendu les bois et les forêts, la retraite ordinaire de ceux qui aiment la solitude, surtout des religieux, des mélancoliques et des amoureux... L'obscurité de ces sortes de lieux parut si favorable aux prêtres du paganisme pour cacher leurs fourberies, qu'ils en firent le théâtre des scènes qu'ils croyaient propres à abuser le peuple; et de là vient que l'idée que nous en avons ne se présente jamais à nous sans celle de quelque divinité. Les idées que nous avons de nos églises présentent des idées semblables, parce qu'elles sont perpétuellement destinées à des exercices religieux. L'obscurité qui règne dans les édifices gothiques, et à laquelle Milton (*Il pensieroso*) donne l'épithète de religieuse est également associée avec une idée étrangère«[1]). De l'association de ces lieux et objets avec les sensations et sentiments résultant de l'amour ou de la religion, résulte à son tour un sentiment de plaisir ou de déplaisir que nous nous habituons à nommer beauté ou laideur, bien que »ce contentement ou ce dégoût« soit »tout à fait distinct des idées que nous avons de la beauté« et n'ait »rien de commun avec elles«. De même encore, il arrive que l'association puisse nous rendre agréables des objets tout à fait désagréables; un visage laid peut nous plaire après que nous ayons connu les qualités intérieures de la personne à laquelle il appartient. La nature ne manque pas d'autres exemples à cet égard: »la plupart des objets qui donnent de l'horreur à la première vue, après que l'expérience ou la raison ont dissipé notre crainte, peuvent devenir une occasion de plaisir ainsi qu'il arrive à l'égard des bêtes venimeuses, d'une tempête, d'un précipice et d'une vallée ténébreuse«[2]). Ici encore, Hutcheson rencontrant sur son chemin les phénomènes de la nature sauvage et véhémente, et le plaisir indubitable qu'ils causent, n'en sait expliquer le pourquoi qu'en ayant recours à notre curiosité en éveil, ou à la satisfaction ressentie grâce à l'inexistence du danger auquel on s'attendait. Dans tous ces cas rapportés, il ne voit aucune circonstance qui permît de conclure à un sentiment et à un phénomène esthétiques.

Burke admettant une faculté et un plaisir esthétiques là

[1]) *loc. cit.*, p. 153–6. [2]) *Ibid.*, p. 138.

où Hutcheson ne voyait qu'une inclination à associer, consacre aussi une toute autre attention aux objets sublimes.

Le sublime s'opposera naturellement au beau. La grandeur est le premier caractère du sublime, comme la petitesse l'était pour le joli; pourtant un objet extraordinairement petit, ainsi que chaque objet perceptible seulement à l'imagination, nous porte au sublime autant que les objets très grands. La grandeur affecte différemment selon le genre de dimensions: la longueur impressionne le moins, la hauteur plus, et la profondeur au plus haut degré (une tour haute, un abîme vertigineux). Une hauteur perpendiculaire affecte d'ailleurs plus qu'une hauteur inclinée.

Ajoutons le rôle de l'illusion. Burke observe que nos sens incités longtemps dans une direction, jouent dans cette même direction après la cessation de l'incitation extérieure. Lorsque nous tournons sur place pendant un certain temps, une fois assis nous continuons à voir la chambre tourner; un bruit ou un son prolongé nous tinte dans l'oreille après la cessation de sa cause; il suffit d'approcher un bâton de l'œil et de le diriger vers le ciel, pour le voir considérablement prolongé. Or, la monotonie et une successivité prolongée de la même impression nous amènent à l'impression de l'infini, possédant une importance considérable pour le sublime: »l'infini tend à remplir notre âme de cette sorte de délicieuse horreur qui est l'effet le plus marquant et la meilleure preuve du sublime« [1]). Comme exemple de l'adaptation esthétique de ces principes physiques Burke cite les temples grecs bâtis en losanges remplis de longues théories de colonnes régulièrement distantes, ces temples faisaient une impression plus grande, selon l'auteur, que nos églises en forme de croix. Tous les angles qui se forment à l'intersection des nefs ne peuvent que briser l'impression de perspective. De là tous les défauts de nos édifices, dont la construction est constamment déviée par une tendance malsaine à tout varier. La perspective uniforme des temples grecs a encore l'avantage d'une gradation ininterrompue de la lumière.

[1]) »Infinity has a tendence to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime«. (p. 137).



Il faut rapprocher de ces lignes l'observation de Diderot, qui blâmait la fragmentation des tours de Notre Dame et croyait qu'elle affaiblit l'impression qu'aurait fait leur énorme hauteur restée ininterrompue.

Toutefois, comment pourrait-on expliquer la puissante impression faite par le gothique qui, malgré sa variété, son inuniformité fantastique, nous rapproche plus de l'infini que l'architecture antique dans ses temples harmonieux et dans sa perspective ininterrompue? Burke, ainsi que son époque, ne comprend pas le gothique, et pourtant, en ne se basant que sur ses aperçus, on pourrait tenter l'explication du charme de l'architecture gothique.

Burke nous dit qu'il doit y avoir entre les dimensions une proportion nécessaire, que par exemple la longueur exagérée abaisse en perspective la hauteur, en changeant le rectangle en un triangle qui, au dire de l'auteur, est la plus laide des figures[1]); de même la hauteur exagérée fait souffrir la beauté du bâtiment[2]). Or, il semblerait que la beauté du style gothique consiste essentiellement dans la disproportion de la hauteur, par rapport aux deux autres dimensions, ce qui a pour effet que tout l'édifice semble s'élever et voler vers le ciel, la hauteur vertigineuse réduisant en apparence la longueur de l'édifice.

La grandeur, compagne fidèle du sublime, consiste non tant dans sa réalité que dans l'impression qu'elle incite. De là cette distinction intéressante et fine: »aucune œuvre d'art ne peut être grande si ce n'est par illusion; le contraire n'appartient qu'à la nature«[3]). Ainsi, il y a des détails où la nature est inatteignable et où l'art ne peut arriver que de loin et encore en fraudant le spectateur. Cette fraude consiste dans l'exploitation de tous les moyens d'illusion qui peuvent mettre une œuvre d'art sur le chemin de l'infini, comme nous l'avons vu dans la longue rangée uniforme des colonnes d'un temple

---

[1]) Il est curieux de rapprocher de ceci l'opinion de Hogarth (Préface *loc. cit.* XVII), pour lequel le triangle présente la plus belle des figures, vu le mélange de variété et de simplicité; il le compare à la serpentine.

[2]) *loc. cit.*, 141.

[3]) »No work of art can be great, but as it deceives; to be otherwise is the prerogative of nature only« (*loc. cit.*, p. 141).



grec. La disproportion du gothique, considérée comme moyen de nous illusionner sur la hauteur de l'édifice, se trouve naturellement intrinsèque à une construction qui est destinée à élever l'âme vers les cieux, comme c'est le cas pour l'architecture gothique.

Le sublime de la grandeur peut gagner en se combinant avec certaines circonstances coïncidentes, d'après les lois de l'association. Burke cite comme exemple les énormes Stonhenge, ruines anciennes. Elles excluent toute impression d'art, et elles n'agissent sur notre imagination que par l'énormité de travail qu'on sent avoir été employé pour leur édification. Selon Gerard [1]) le passé vertigineux peut aussi contribuer à l'impression ressentie, en s'associant avec les autres caractères de grandeur; Burke aurait pu citer cet argument en plus pour le sublime des Stonhenge. Napoléon dans son allocution avant la bataille des Pyramides, ne citera pas leur énormité, mais bien les quarante siècles de leur durée.

S'étant occupé des dimensions, Burke passe ici aussi au problème de la couleur, de la lumière et des ténèbres. Le vers de Milton:

»Dark with excessive light thy skirts appear«

l'amène à la pensée que les opposés peuvent fréquemment créer le sublime par le brusque passage de l'attention transportée d'un objet à un autre [2]). Ainsi une lumière qui disparaît et revient fait une impression plus forte que sa disparition complète, que les ténèbres.

Un édifice sublime doit être sombre, premièrement, parce que les ténèbres jouent sur nos passions, deuxièmement parce qu'il faut qu'il y ait un contraste avec ce que nous quittons en entrant dans l'édifice; puisqu'il ne peut être plus clair que la lumière du jour, il faut bien qu'il soit moins clair: dans la nuit par contre, l'édifice éclairé sera plus sublime qu'un édifice, sombre. Ne sachant guère apprécier le gothique à sa juste valeur, Burke prête aux temples grecs une atmosphère ténébreuse, ce qui est infiniment plus juste à dire des églises gothiques.

Les couleurs sombres sont naturellement plus sublimes que les couleurs claires: les couleurs gaies ne peuvent être sub-

---

[1]) *loc cit.*, p. 17. 22. [2]) p. 145.

limes. Burke commet ici une erreur en excluant du sublime le blanc qui, étant éblouissant, peut devenir sublime.

Les impressions acoustiques trouvent plus de place dans le sublime que dans le beau. Le silence nous impressionne à l'égal des ténèbres; dans l'obscurité nous sommes aussi incertains de l'entourage que dans un trop grand silence. De même encore, un son incertain nous impressionne à l'égal d'une lueur incertaine, bien plus qu'une lumière ou un son distincts. Ce qui nous émeut le plus c'est le passage brusque du bruit au silence, surtout s'il se répète régulièrement, par exemple le son d'une cloche, du canon ou du tambour.

C'est ici, dans la partie consacrée au sublime, que nous trouvons les curieuses observations de Burke sur les sensations des sens subalternes. Pour le toucher, nous savons déjà que toute surface rugueuse, toute ligne brisée et anguleuse, exclue du domaine du beau, doit appartenir à celui du sublime. Burke ajoute encore qu'une douleur physique peut donner occasion à la naissance du sublime.

N'oubliant point les sensations de l'odorat et du goût, Burke satisfait par avance aux exigences esthétiques que posera le XIX-e siècle.

L'odorat et le goût ont donc quelque rapport avec le sublime; l'auteur affirme que nous ne les rencontrons que dans l'art et non dans la nature. Il pense aux descriptions poétiques, par exemple à l'Achéron de Virgile exhalant des odeurs puantes et malsaines; les bonnes odeurs n'entrent pour rien dans le sublime. Le goût de même ne figure ici que par ses parties désagréables, par exemple par l'amertume. Nul n'est besoin de citer les nombreux exemples où l'amertume est employée dans le but d'obtenir l'impression d'une douleur sublime.

Est-il effectivement juste que les odeurs et goûts agréables n'aient rien à voir avec le sublime, comme le prétend Burke? Cela est vrai sans doute par rapport au goût. Quant à l'odorat, il existe pour lui un genre de sublime autre que la terreur, rappelons le rôle joué par l'encens et les fleurs dans diverses cérémonies religieuses et différents poèmes.

Hutcheson aurait eu le droit de reporter à l'association, bien des phénomènes du sublime analysés par Burke, particulièrement ceux qui se basent sur les sensations éprouvées par

les sens inférieurs. Burke a le très grand mérite d'en avoir signalé l'importance pour les arts, d'en avoir extrait et mis en relief le caractère esthétique.

En dehors des impressions et sensations elles-mêmes, Burke voit encore du sublime dans un certain agencement spécial de ces impressions. Nous faisons entrer ce détail dans ce chapitre sur le beau, car les opinions de Burke nous semblent si contraires aux habitudes classiques que par cela même elles méritent d'être citées.

Le principe fondamental et cardinal du beau classique était une subordination absolue des parties au tout, un accord de ces parties entre elles, et comme résultante, une harmonie claire et facile qui permît de comprendre l'entier, même complexe, au premier coup d'œil. Burke cite comme une des sources du sublime, un nouveau principe qu'il appelle *magnificence*. Voici comment il explique ce nouveau terme: »une grande profusion d'objets splendides et précieux en eux-mêmes, est magnifique«, et il ajoute: »le désordre apparent augmente la grandeur, car l'apparence du soin est hautement contraire à nos idées sur la magnificence«[1]). L'harmonie classique portait aussi, et parfois particulièrement sur les apparences; ici cet ordre est conçu comme contraire au magnifique, donc au sublime. Nous reparlerons encore à une autre occasion de cette idée de Burke. Le sentiment de l'infini étant une des fins du sublime, l'ordre trop prononcé nous en éloigne, étant strictement défini, donc strictement fini et par conséquent contradictoire avec l'infini. Burke donne pour exemple du magnifique le ciel étoilé, magnifique puisque nous n'arrivons pas à y apercevoir un ordre et une symétrie visibles. — Burke croit qu'il est très difficile d'introduire ce genre de sublime dans l'art, vu qu'il n'est pas facile de trouver une profusion d'objets excellents; il faut aussi se souvenir toujours qu'on peut facilement créer un désordre sans magnificence; pour ces raisons il est mieux, ici encore, de se borner à donner l'illusion du magnifique, ainsi qu'il a été fait pour le grand-

[1]) »a great profusion of things, which are splendid or valuable in themselves, is magnificent...« »The apparent disorder augments the grandeur, for the appearance of care is highly contrary to our ideas of magnificence«. (p. 142 ss).



Comme exemples du magnifique dans l'art, Burke cite les feux d'artifice et, ce qui est plus intéressant ayant plus à faire avec l'art, certaines descriptions poétiques se signalant par une richesse ahurissante de beaux tableaux; il cite ici comme documents à l'appui des extraits du *Livre de la Sagesse* et d'autres du *Henri IV* de Shakespeare. Burke oublie, et vraisemblablement n'aperçoit pas le meilleur exemple, le gothique qui ahurit fréquemment l'imagination par la variété et la richesse stupéfiante des détails n'ayant, de l'aveu même des classiques, aucun ordre visible qui satisfît aux exigeances classiques, mais ne nous portant pas moins vers l'au-delà, vers l'infini, avec une énergie puissante.

Burke défriche de nouvelles voies dans la théorie du beau. Non seulement il proclame l'entière autonomie du beau envers la morale, mais encore il considère l'impeccabilité éthique comme pouvant être parfois nuisible au beau; non seulement il délivre le beau de la nécessité rigoureuse des proportions, mais encore il voit du sublime là, où il y a négation d'ordre et il introduit ce désordre dans l'art.

La différence du beau et du sublime qui forme l'axe principal du livre de Burke n'est en aucune façon une futilité formelle. Burke, par la manière dont il poursuit cette différence, prouve qu'il a particulièrement bien compris le sublime. Le beau et le sublime comme les a compris Burke forment deux types d'âmes humaines. Qui sait si ce n'est pas ici qu'il faut voir la distance de Raphaël à Michel-Ange, et de Mozart à Beethoven. Comme il y a des époques qui inclinent davantage vers le réalisme, et d'autres vers l'idéalisme, de même il y a des époques orientées davantage vers le *beautiful* de Burke, comme d'autres le sont vers le sublime. Les générations qui ont suivi celle de Burke jusqu'à nos jours, semblent clairement incliner vers le sublime: de là, une détente indubitable de sympathies pour Raphaël, et une exubérance de sympathies pour Michel-Ange.

Lorsque nous songeons à la pensée du siècle suivant, l'ouvrage de Burke, où le sublime occupe de beaucoup une place plus importante que son antagoniste, nous paraît représenter une des pensées les plus originales du XVIII-e siècle dans l'analyse du beau, comme aussi une de celles qui s'orientent le plus vers l'avenir.

CHAPITRE III.

L'art et la réalité.
Problèmes de la belle nature et de l'imitation.

En considérant les domaines particuliers où peuvent apparaître les phénomènes du beau, nous ne tardons pas à nous apercevoir qu'il faut en distinguer deux qui épuisent les éventualités du beau; ce sont ceux de la nature et de l'art, celui où le beau s'exprime sans l'intervention de l'homme et celui où il s'exprime avec son intervention. Il est de première nécessité de se demander quels sont les rapports réciproques de ces deux domaines.

Le beau émanant de l'homme est-il entièrement indépendant du beau existant dans la nature, ou se base-t-il sur celui-ci, et dans ce cas, jusqu'à quel point est-il autonome? Il semble résulter de la nature de notre entendement. que le beau de l'art ne peut ne pas se composer d'éléments compris dans le beau de la nature. Si *nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu*, comment en serait-il autrement pour le beau produit par l'homme? Mais alors, s'il n'y a pas d'absolue indépendance, quelle est donc l'autonomie de l'art, serait-elle nulle? L'homme ne saurait-il faire autre chose que copier la nature? Et s'il la copie, le fait-il sciemment, c'est-à-dire imite-t-il la nature? La question, comme on le sait, est une de celles qui ont passionné l'esthétique dans tous les siècles. Ce problème est très loin d'être un problème formaliste et scolastique, il est intimement lié à la pensée esthétique, et celle-ci est inconcevable si elle ne prend position envers lui.

La théorie de la μίμησις, de l'imitation dans l'art a pour patron Aristote. Il est indispensable de rappeler et de souligner

fortement que le Stagirite, tout en proclamant l'imitation comme procédé de l'art, n'en disait pas moins que le vrai y est moins nécessaire que le vraisemblable. Il pensait ici aux bornes de notre crédulité. Ayant compris que tout art implique une nécessité d'illusion, il vint à constater que la vérité est quelquefois nuisible à l'illusion. Effectivement, celle-ci consiste en une conformité observée avec ce que l'on connaît déjà. Lorsque l'on est trop étonné, on ne peut être illusionné; l'illusion décroît à mesure que croît l'étonnement. D'autre part, la réalité est inépuisable: combien de combinaisons arrivons-nous lentement et difficilement à connaître, sans jamais toucher à l'épuisement du matériel jusqu'à la fin de nos jours? Si donc, on nous présente dans l'art une combinaison par trop différente de ce que nous connaissons, nous nous récrions; nous nous trouvons dans des régions par trop inconnues, nous ne trouvons pas, ou nous trouvons trop peu de points d'attache, nous manquons de moyens d'aperception n'ayant pas de précédent dans notre pensée, nous sommes étonnés, comment serions-nous illusionnés? Lorsqu'en réalité il nous arrive quelque chose de trop inouï, nous crions au fantastique et nous disons que cela ressemble à un conte, comment le même cas se reproduisant dans l'art, pourrait-il nous présenter assez de réalité pour nous procurer l'illusion? Tout au contraire, la vraisemblance consiste en une conformité avec quelque chose de connu et se trouve être ainsi particulièrement apte à faire illusion. On pourrait expliquer cette pensée par une image: les objets de la nature seraient terminés en pointes qui leur donneraient leurs caractères spécifiques et originaux, étant toujours différentes pour chacun; ces pointes étant toujours autres et ne se reproduisant jamais, l'artiste voulant faire illusion serait amené quelquefois à les couper pour rendre les objets reconnaissables et vraisemblables.

Malheureusement, il est tout à fait dans la nature des choses que ce procédé doit amener avec lui certain danger sérieux. Il s'agît de savoir où doit s'arrêter la coupure? On peut la pousser si avant que l'objet perdra toute couleur originale, on peut s'arrêter à temps pour lui en laisser, tout en l'ayant atténuée. La coupure poussée trop avant est psychologiquement compréhensible. Il y a des esprits pour lesquels la limite du

connu et du reconnaissable est située plus loin que pour d'autres; ces esprits sont en minorité. Il est naturel que la majorité cherche à s'emparer du premier rôle en prescrivant des bornes trop étroites à l'artiste, si celui-ci a un horizon plus large; il est encore plus naturel que l'artiste ne puisse sortir de ces limites étroites, s'il appartient lui même à cette majorité. Ces limites étroites du reconnaissable et du vraisemblable sont la convenance toujours ennemie de la vérité de l'art, qui n'est elle-même nécessairement qu'une vérité relative.

Aristote n'a fait qu'indiquer très laconiquement la préférence qu'il avait pour la vraisemblance dans l'art, qui est, selon lui, plus philosophique que la réalité. Il ne nous a pas dit où s'arrête la vraisemblance et où commence la convenance. Il a eu raison apparemment, car premièrement cela dépend bien plus du tact de l'artiste que des raisons du théoricien. et secondement cela varie selon les époques.

Les artistes et les critiques se sont disséminés sur le mince défilé de cette imitation vraisemblable; les uns s'approchèrent d'une imitation servile au nom de la vérité, les autres se rapprochèrent d'un idéalisme de convention au nom du vraisemblable; d'autres encore, inutile de le rappeler, surent rester à une égale distance des deux extrémités. Des courants souvent contraires se rencontraient dans leur persuasion d'être restés fidèles à Aristote. Le XVII-e siècle très éloigné de la vérité absolue, guindé dans des règles étriquées, se considérait aussi fidèle au Stagirite que Lessing parlant au nom de Shakespeare. Le problème concernant la distance à admettre de la vérité au vraisemblable, fut résolu aussi souvent qu'apparaissait un ouvrage individuel d'art ou de critique. C'était d'ailleurs un problème insoluble au point de vue de la poétique d'Aristote qui procédait par imitation raisonnante et consciente. Le classicisme français et bien plus encore le pseudo-classicisme des contemporains de Voltaire le tragique, tomba à ce sujet dans une inconséquence profonde et curieuse. Dans ses créations, il se rangeait aux principes de l'idéalisme de convention, dans sa théorie, il réclamait parfois une imitation trop servile, ne comprenant Aristote ni dans les premières, ni dans la seconde. L'idéalisme créateur décidait des caractères et des dia-

logues tragiques, si éloignés d'une vérité réaliste; la théorie décidait des unités trop voisines de la vérité absolue (ne pas excéder dans une pièce les quelques heures que le spectateur passe au théâtre; s'il ne change pas de place dans son fauteuil, comment le faire changer de place sur la scène? etc.).

L'Angleterre se trouva facilement plus voisine du centre que des extrémités, surtout au moment où elle cherchait à inculquer le classicisme francisé dans la sève vivante de son génie national.

La question de l'imitation dans l'art prend un intérêt spécial, lorsqu'elle entre dans un système qui rapproche le beau et le vrai, qui atténue donc les limites de la réalité et de la beauté. Il serait curieux d'observer si un tel système pourrait aussi atténuer les différences entre le beau dû à la nature et le beau dû à l'homme.

Il est aisé de deviner que nous pensons ici à Shaftesbury.

Effectivement, le système qu'il adopte offre certaines rectifications, peut être vaudrait-il mieux dire, certains compléments à l'opinion d'Aristote. Celui-ci, considérant la vraisemblance idéalisée de l'art comme plus philosophique que la réalité, abaissait en un certain sens la philosophie, en la soumettant aux règles de l'entendement humain. Shaftesbury a la religion de la nature, de la réalité; sa foi consiste à questionner l'omnipotence et l'omniscience de notre entendement au nom de l'inévitable parfait de l'univers, qui doit nécessairement rester en partie incompréhensible à nos facultés bornées. S'il acceptait le dire du Stagirite sur la plus grande conformité de l'art à la philosophie, il se rendait bien compte qu'il ne pouvait s'agir pour lui que d'une philosophie toute humaine, momentanée et passagère, la philosophie véritable devant trouver la réalité adéquate et non inférieure à elle-même.

Dans la question spéciale qui nous occupe actuellement, dans la question de l'imitation dans l'art, il ne faut pas s'attendre à trouver chez Shaftesbury des développements détaillés; on ne trouve que des énoncés très laconiques. Il proclame naturellement l'absolue nécessité de la vérité dans l'art: »La vérité est une bien grande puissance dans le monde, puisque même la fiction doit être gouvernée par elle, et ne peut plaire que par la ressemblance à cette vérité. L'apparence de la réa-

lité est nécessaire pour rendre une passion agréablement douce« [1]). Ici même les mots de ***appearance*** et ***resemblance*** semblent indiquer que l'auteur se sentait porté vers le vraisemblable. bien qu'ici encore il ne s'agisse peut-être que de l'apparence et de la ressemblance considérées en défauts nécessaires, qu'aucune copie de l'art n'est en état de dépasser. Dans un autre passage, Shaftesbury nous avertit plus clairement des dangers qui résultent d'une imitation trop servile de la nature: »La variété de la nature est si considérable qu'elle distingue d'un caractère spécifique et original chaque objet formé par elle; ce caractère strictement observé (sc. dans l'art) rendrait l'objet dissemblable à quoi que ce soit d'existant dans le monde entourant. Un bon poète et un bon peintre travaillent à éviter cette impression; ils détestent la minutiosité et sont effrayés de la singularité qui rendrait leurs tableaux et leurs caractères capricieux et fantastiques« [2]). L'auteur réclame donc la nécessité d'une régularité idéalisée, à défaut de laquelle l'œuvre paraît bizarre; cette régularité consiste en ce que les caractères généraux et typiques sont conservés, tandis que les caractères trop individuels sont éliminés.

Quoiqu'il en soit, l'objet représenté doit pouvoir être retrouvé dans l'art qui le représente. et Shaftesbury appuie fortement et fréquemment sur le danger qu'il y a à trop s'éloigner de la nature. Il s'agirait maintenant de trouver quelque indice de ce que pensait l'auteur sur la manière dont on procède pour rendre la réalité dans l'art. Doit-on avoir ce but éternellement présent à la pensée en travaillant, et procède-t-on par raisonnement régulier pour y arriver? Le passage que nous citons

---

[1]) »Truth is the most powerful thing in the world, since even fiction it-self must be govern'd by it, and can only please by its resemblance. The appearance of reality is necessary to make any passion agreeably represented« (***Enthous.***, *ed cit.*, vol. I, p. 4).

[2]) »...the variety of nature is such, as to distinguish every thing she forms, by a peculiar original character, which, if strictly observ'd, will make the subject appear unlike to any thing extant in the world besides. But this effect, the good poet and painter seek industriously to prevent They hate minuteness, and are afraid of singularity, which wou'd make their images, or characters appear capricious and fantastical« (***Sens. com.***, vol. I, p. 142–6).



est encore caractéristique vu la grande considération que l'auteur avait pour la réalité; nous y soulignons un mot qui semble jeter quelque lumière sur la question qui nous occupe: »Les objets existants sont obstinés, ils ne veulent pas être tels que nous les imaginons, ou tels que la mode les modifie mais bien tels qu'ils sont dans la nature. Que l'écrivain soit poëte, philosophe ou quelque autre, il n'est jamais qu'un copiste *d'après* la nature. Son style peut s'adapter différemment aux différents temps où il vit, aux tempéraments variés de son âge ou de sa nation: ses manières, son tour et sa couleur peuvent varier. Si pourtant son dessin est incorrect ou son dessein contraire à la nature, son œuvre deviendra ridicule, sitôt qu'elle subira un examen sérieux. La nature ne permet pas qu'on se moque d'elle. Aucun préjugé contraire à la nature ne peut durer longtemps. Ses décrets et ses instincts sont tout-puissants, et ses sentiments sont innés. Elle a un parti puissant hors de nous et un autre aussi puissant en nous-mêmes. S'il arrive jamais que quelqu'un l'attaque, elle peut aisément retourner le reproche et se venger largement sur le goût et le jugement de son antagoniste« [1]). Nous avons cité ce passage tout au long, vu qu'il affirme avec une singulière énergie le culte que Shaftesbury portait à la réalité. Il n'en est que plus important, que dans ce même passage, pour signaler l'artiste, l'auteur ne se serve pas du terme »copiste de la nature«, mais bien »d'après« la nature. Cette expression semble pouvoir servir d'indice au fait, que l'auteur considérait l'imitation de l'art seulement comme travail d'après un modèle

[1]) »Things are stubborn, and will not be as we fancy'em, or as the fashion varys, but as they stand in nature. Now whether the writer be poet, philosopher, or of whatever kind, he is in truth no other than a copist after nature. His style may be differently suited to the different times he lives in, or to the different humour of his age or nation: his manner, his dress, his colouring may vary. But if his drawing be uncorrect, or his design contrary to nature, his piece will be found ridiculous, when it comes thoroughly to be examin'd. For nature will not be mock'd. The prepossession against her can never be very lasting. Her decrees and instincts are powerful; and her sentiment in-bred. She has a strong party abroad, and as strong a one within our-selves: aud when any slight is put upon her, she can soon turn the reproach aud make large reprisals on the taste and judgment of her antagonists« (*Solil.*).



parfait qui lui est présent de loin, et non comme un travail notant scrupuleusement tous les traits du modèle pour les reproduire strictement.

Conformément à ce point de vue, personne n'a mieux compris et plus estimé le travail individuel et original de l'artiste, surtout du poète, que Shaftesbury. »Le poète est en vérité un second Créateur, un véritable Prométhée après Jupiter. Tout autant que cet artiste souverain ou cette nature plastique et universelle, il forme un entier cohérent et proportionné en lui-même, avec la subordination voulue des parties composantes. Il note les limites des passions et connaît leur harmonie et leur mesure, au moyen desquelles il peut les représenter avec justesse, marquer le sublime des sentiments et des actions et enfin distinguer le beau du laid et l'aimable de l'odieux. L'artiste moral peut ainsi... imiter le Créateur, et connaît de la sorte la structure interne et la forme intérieure de ses prochains«[1]). Il semble réellement impossible de réserver à un artiste un rôle qui soit plus indépendant et plus original que celui de Prométhée et de Créateur[2]).

Ceci s'accorde pleinement avec cet autre fait, que nous remarquions tout à l'heure, le fait de la nécessité qui porte l'artiste à s'éloigner — quand même — de la nature, bien que s'il y consent — et c'est là l'essentiel pour saisir la pensée de Shaftesbury — ce n'est point que la nature manque de perfection, mais bien plutôt, qu'elle se trouve être trop parfaite, puisque trop riche, pour notre entendement borné.

Dubos part d'un tout autre point de vue. Il ne comprend aucunement comment la si grande richesse, la si grande va-

---

[1]) »a poet is indeed a second Maker, a just Prometheus, under Jove. Like that sovereign artist or universal plastick nature, he forms a whole coherent and proportion'd in it-self, with due subjection and subordinacy of continent parts. He notes the boundarys of the passion, and knows their exact tones and measures; by whieh he justly represents them, marks the sublime of sentiments and action, and distinguishes the beautiful from the deform'd, the amiable from the odious. The moral artist... can thus imitate the Creator, and is thus knowing in the inward form and structure of his fellows-creature« (*Soliloquy*).

[2]) v. sur ce point: O. Walzel, ***Das Prometheussymbol von Shaftesbury bis Goethe*** (***Neue Jahrbücher für das klassische Altertum***, 1910).



riété de la nature pourrait offrir un danger quelconque pour l'art et l'artiste. Non seulement il ne faut pas restreindre la nature, mais encore il faut aiguiser sa propre vue le plus qu'on peut, pour découvrir toutes les richesses cachées dans l'univers. Le premier venu ne découvre point ces richesses, pour lui tout est connu et rebattu. Il faut avoir du génie pour les saisir. »Un homme né avec du génie, voit la nature, que son art imite, avec d'autres yeux que les personnes qui n'ont pas de génie. Il découvre une différence infinie entre des objets, qui aux yeux des autres hommes paraissent les mêmes, et il sait si bien sentir cette différence dans son imitation, que le sujet le plus rebattu, devient un sujet neuf sous sa plume ou sous son pinceau«[1]). Nous ne trouvons chez Dubos aucune appréhension de la trop grande différenciation de l'art, aucune tendance au type; toute l'énergie de l'artiste doit aller à saisir et à rendre les mille nuances de la réalité. Tous les arts participent à ce labeur. »Il est pour un grand peintre une infinité de joies et de douleurs différentes qu'il sait varier encore par les âges, par les tempéraments, par les caractères des nations et des particuliers, et par mille autres moyens«. Ainsi, non seulement il ne simplifie pas la nature, mais encore il cherche à y trouver, à y saisir pour les reproduire, tous les détails qui pourraient échapper à première vue. Son calcul est bien plus différentiel qu'intégral. De même pour les poètes; comme le peintre doit pouvoir distinguer les formes, le poète à son tour doit savoir distinguer les caractères: »Pour démêler ce qui peut former un caractère il faut être capable de discerner entre vingt ou trente choses que dit, ou que fait un homme, trois ou quatre traits qui sont propres spécialement à son caractère particulier. Il faut ramasser ces traits, et continuant d'étudier son modèle, extraire, pour parler ainsi, de ses actions et de ses discours les traits les plus propres à faire reconnaître le portrait. Ce sont ces traits qui, séparés des choses indifférentes que tous les hommes disent et font à peu près comme les autres, qui, rapprochés et réunis ensemble forment un caractère, et lui donnent, pour ainsi dire, sa rondeur théâtrale«. Remarquons que le procédé de l'artiste n'est plus d'émousser la trop

[1]) *loc. cit.*, p. 214.

grande individualité des traits rencontrés, mais de les mettre en relief par l'élimination des traits indifférents. Nous touchons à un point de vue absolument contraire au type. Il n'y a guère d'objet indifférent pour qui a assez de génie pour le regarder. non sans le voir: »Tous les hommes paraissent uniformes aux esprits bornés. Les hommes paraissent différents les uns des autres aux esprits plus étendus; mais les hommes sont tous des originaux particuliers pour le poète né avec le génie de la comédie«[1]).

Et c'est ainsi que Dubos se sent entouré d'une infinité de possibles inconnus: »Les sujets qui sont encore intacts, nous échappent, et nous lisons plusieurs fois l'histoire qui les raconte, sans les remarquer, parce que le génie n'ouvre pas nos yeux; mais ces sujets frapperaient d'abord le poète qui aurait un génie propre à les traiter«. Et comme exemple il cite un sujet prouvant qu'il avait pleinement raison, un sujet qui devait fournir sous peu, un des plus merveilleux chefs-d'œuvre de la poésie de tous les siècles: »Le sujet d'Iphigénie en Tauride, qui n'a point frappé Racine, frappera de même un jeune auteur«.

Si donc, comme nous l'avons dit dernièrement, le vraisemblable protège l'illusion nécessaire à l'art, il est encore vrai. que le vraisemblable n'est pas identique au connu. L'artiste a même le droit de ne pas choisir la voie de la moindre résistance pour le public, et d'en exiger un certain travail. Chaque chef-d'œuvre, à l'instar de tout phénomène vivement ressenti, contribue puissamment à élargir les bornes de ce que nous considérons. comme vraisemblable, mais aussi doit-il pouvoir nous émouvoir ou nous intéresser. Il le fait en nous récompensant abondamment de la peine que nous devons nous donner, pour franchir les bornes admises jusqu'à ce moment.

Jonathan Richardson faisant paraître son *Traité de la peinture*, quatre ans avant l'apparition de l'ouvrage de Dubos, admet lui aussi la pleine valeur de la nature et ne nous laisse pas de doute à ce sujet. Traitant exclusivement de peinture, on ne peut espérer, qu'il nous donne des aperçus sur les autres arts. Pourtant il va sans dire, que plus d'une de

[1]) p. 225–6.



ses observations peut être appliquée aux autres arts, ou peut-être mieux, à l'art en général.

Il faut savoir observer la nature, »on apprend à voir, comme on apprend à danser«. Lorsque l'artiste possède cette science, il saura distinguer ce qui fait l'individualité de chaque objet, à plus forte raison, de chaque figure, et son art tendra à le souligner[1]). Ces traits caractéristiques sont fixes ou dûs plus particulièrement au mouvement; ces derniers bien qu'ils paraissent passagers, n'en sont pas moins importants. »Si la personne a quelque particularité quant au port et mouvement de la tête, des yeux ou de la bouche (supposé que ceci ne soit pas déplaisant) il faut en prendre note et l'exprimer fortement. Ce sont comme des traits mouvants qui font aussi bien partie de l'homme que les traits fixes« [2]). Richardson se montre ici bien plus large et compréhensif que ne le sera Lessing beaucoup plus tard, lorsqu'il tendra à exclure le mouvement des arts plastiques. Le devoir principal de l'artiste sera donc de savoir mettre en forte lumière ces traits caractéristiques; il y arrivera en sachant y subordonner tous les autres, qui doivent être disposés entre eux en raison de leurs rapports plus ou moins proches avec le trait dominant [3]).

Pourtant l'artiste ne se borne pas à rendre toute la variété des objets naturels, il n'est pas copiste, son art a d'autres fins plus nobles. »Le grand et principal but de la peinture est d'élever et d'améliorer la nature, et de communiquer des idées, non seulement celles que nous pouvons recevoir d'une autre façon, mais encore celles qui sans cet art ne pourraient être communiquées d'aucune manière; par cela le genre humain s'élève en avançant dans la raison et devient meilleur, et ceci

---

[1]) »A designer therefore must consider when he draws after nature, that his business is to describe that very form, as distinguished from every other form in the univers« — (*The theory of painting* ed. 1792, p. 61).

[2]) »If the person has any particularities as to the set or motion of the head, eyes or mouth (supposing it be not unbecoming) these must be taken notice of, and strongly pronounced. They are a sort of moving features, and are as much a part of the man as the fixed ones«. (p. 44).

[3]) »In a figure and every part of a figure, and indeed in every thing else there is one part which must have a peculiar force, and be manifestly distinguished from the rest, all the other parts of which must also have a due subordination to it, and to one another«.

d'une manière facile, prompte et agréable«[1]). Quels sont les moyens par lesquels l'artiste peut parvenir à cette fin? Il semble, qu'il s'agit ici justement de la manière dont l'artiste sait souligner le trait caractéristique et l'isoler de tous les traits secondaires qui, dans la réalité, l'enveloppent d'une écorce imperceptible aux yeux de la généralité. Le résultat de ce procédé est d'élever l'objet »de ce qui est généralement vu ou de ce qui se fait voir rarement à ce qui ne fut jamais et ne sera jamais en réalité, bien que nous puissions aisément concevoir que cela fût possible«. Richardson cite comme exemple un bon portrait qui nous donne meilleure opinion de l'original que son observation immédiate, »sans que pourtant nous soyions en état d'indiquer dans quelles particularités réside la différence: car la nature ne doit jamais être perdue de vue«[2]).

Tout ceci est possible à l'artiste, à condition qu'il apporte quelque chose de lui-même, lorsqu'il s'apprête à puiser dans la nature. S'il doit toujours garder celle-ci en vue, il doit aussi jalousement garder en soi certaines idées préconçues de beauté et ne jamais commencer une œuvre sans en être imbu, »de sorte que ce qui est dit être fait d'après la vie, n'est fait que de la manière suivante: l'objet à représenter étant posé devant nous, nous ne le suivons pas entièrement, n'en n'avons même pas l'intention, mais nous y ajoutons ou en retranchons, à l'aide de certaines idées préconçues de beauté et de perfection dont nous imaginons la nature capable, bien qu'elle ne le montre que rarement ou même jamais«[3]).

---

[1]) »The great and chief ends of painting are to raise, and improve nature; and to communicate ideas; not only these which we may receive otherwise, but such as without this art could not possibly be communicated: whereby mankind is advanced higher in the rational state and made better; and that in a way, easy, expeditious, and delightfull«. (p. 176).

[2]) »The business of painting is not only to represent nature, but to make the best choice of it; nay to rise, and improve it from what is commonly, or even rarely seen, to what never was, or will be in fact, though we may easily conceive it might be. As in a good portrait, from whence we conceive a better opinion of the beauty... of the person than from seeing..., and yet without being able to say in what particular it is unlike: for nature must be ever in vew«. (p. 176).

[3]) »So that is said to be done by the life, which is done, the thing intended to be represented being set before us though we neither follow

Il s'agit ainsi de ne perdre contact ni avec la nature ni avec la beauté idéale dont nous portons l'idée en nous; ce n'est facile ni à exécuter ni à comprendre. Richardson n'élude pas la difficulté, et pose le problème en toute clarté. Si on ajoute certaines beautés à la nature, il est juste de dire que la nature en possède qui sont inaccessibles à l'art, du moins au même degré de perfection. Il faut savoir combiner les avantages et les désavantages de l'art, de façon à ce quil joue son rôle indépendamment de celui de la nature. Richardson juxtapose les deux points de vue, en soulignant qu'il n'y voit point de contradiction: »Je reconnais qu'il y a des beautés dans la nature que nous ne pouvons atteindre, principalement les couleurs ainsi qu'un certain esprit (spirit), la vivacité et la légèreté; le mouvement à lui seul est un grand avantage, il offre un haut degré de beauté, grâce à la variété qu'il présente. Ainsi, ce que j'ai dit autre part est vrai, il est impossible d'atteindre, la nature par l'art; mais ceci n'est pas contradictoire á ce que je viens de dire (sc. les retouches qu'on fait subir dans l'art à la nature); les deux propositions sont justes dans un sens différent. Nous ne pouvons atteindre, ce que nous avons mis devant nous et ce que nous essayons d'insinuer, mais nous pouvons pousser nos idées bien loin au delà de ce que nous avons vu, et ainsi, bien que nous ayons échoué pour l'exécuter par nos mains, ce que nous faisons n'en dépasse pas moins la nature générale, spécialement pour quelques détails, et des plus importants« [1]).

---

it intirely, nor intend so to do, but add or retrench by the help of preconceived ideas of a beauty, and perfection we imagine nature is capable of, though it is rarely, or never found«. (p. 157).

[1]) »I own there are beauties in nature which we cannot reach; chiefly in colours, together with a certain spirit, vivacity and lightness; motion alone is a vast advantage; it occasions a great degree of beauty purely from that variety it gives; so that what I have said elsewhere is true, it is impossible to reach nature by art, but this is not inconsistent with what I have been saying just now; both are true in different senses. We cannot reach what we set before us, and attempt to incitate, but we can carry our ideas so far beyond what we have seen, that though we fall short of executing them with our hands, what we do will nevertheless excel common nature, especially in some particulars, and those very considerable ones«. (p. 177).

L'idée de la compensation que l'artiste doit rechercher, pour son impuissance à poursuivre la nature jusque dans ses dernières ressources, de la compensation qu'il trouve dans certaines additions faites à son modèle et tirées de son propre fonds, cette idée est la pierre principale par laquelle Jonathan Richardson a contribué à la bâtisse esthétique du siècle.

Étant donné ces opinions de Richardson, il est impossible de le considérer comme orthodoxe de la théorie de l'imitation dans l'art; rappelons aussi la manière lointaine dont il faisait participer l'objet au travail de l'artiste. Par contre Hutcheson dont nous connaissons les théories sur le beau, semble se ranger tout naturellement au principe de l'imitation, puisqu'il divise le beau en beauté originelle ou inimitée, et beauté relative ou imitée. »Toute beauté est relative au sentiment de celui qui l'aperçoit: mais nous ne donnons proprement ce nom qu'à celle qu'on découvre dans un objet, en tant qu'on le considère comme une imitation de quelque original«. Cette imitation sera une, mais variée: le sculpteur, le peintre, le poète nous en présenteront chacun une nuance.

Fidèle à son idée de discuter les origines de nos idées et de nos émotions causées par le beau, il le fait aussi pour celles que nous trouvons en nous, en présence de l'art: »cette beauté, nous dit Hutcheson, est fondée sur une espèce de conformité ou d'unité qui se rencontre entre l'original et la copie« [1]. Ainsi sa théorie s'appuie fortement sur le principe d'imitation, et le plaisir causé par l'art semble exiger un constant retour à l'original. afin de pouvoir y comparer la reproduction. L'homme a un penchant inné et naturel pour la comparaison; il en enveloppe tout l'univers, non seulement ses semblables: »On remarque certaines ressemblances entre les mouvements des animaux qui sont affectés des mêmes passions. Ces ressemblances nous fournissent aisément une comparaison«. L'auteur a pourtant une préférence visible pour les symboles de la nature non animale: »Les objets inanimés ont souvent des positions qui ressemblent à celles du corps humain dans plusieurs circonstances. Les airs ou gestes du corps indiquent certaines dispositions de l'âme. C'est par là que toutes nos différentes

[1]) *loc. cit.*, p. 72—3.



passions et affections, de même que plusieurs autres circonstances trouvent dans notre esprit une ressemblance avec les objets naturels inanimés«. Nous touchons ici aux origines du sentiment de la nature, que l'esthétique moderne aime à expliquer comme tendant à un riche réservoir de symboles de la vie humaine qui se trouvent dans la nature ambiante. Les exemples donnés par l'auteur sont encore bien plus explicites dans ce sens: l'orage, nous dit-il, peut servir d'emblême à la guerre, l'arbre détruit à une noble personne vaincue, la fleur coupée à un jeune héros mourant, le vieux chêne sur une montagne à un vieux pays; l'incendie d'une forêt à la guerre. »En un mot, il n'y a rien dans la nature que l'inclination que nous avons pour les comparaisons, ne nous fasse trouver semblable à quelque chose, quelqu'éloignée qu'elle soit, surtout quand il s'agit des passions et des autres circonstances de la nature humaine qui nous regardent plus particulièrement« [1]). Ainsi, ce que Hutcheson recherche dans la nature, c'est toujours l'homme; le plaisir ressenti en présence de l'art, ne consiste donc pas seulement dans le contentement que nous cause la comparaison même de l'objet imité à son original, mais encore dans la satisfaction que nous trouvons à contempler des symboles se trouvant hors des circonstances humaines. Cette seconde jouissance concerne d'ailleurs également la nature elle-même, et non seulement son imitation par l'art.

Quel est le rapport entre la beauté relative et la beauté originelle, entre celle de l'art et celle de l'original? Il n'est pas absolument nécessaire pour la beauté relative d'imiter toujours ce qui est effectivement beau dans l'original; tant mieux si la beauté se trouve aussi dans l'objet imité, mais cela ne peut empêcher que l'imitation exacte n'ait de la beauté, même dans le cas où l'original n'en aurait aucune. Par exemple un tableau qui représente un homme accablé de toutes les incommodités de la vieillesse, un désert affreux où l'on ne découvre de toute part que des rochers, des montagnes escarpées et arides, ne laissera pas de nous plaire, si les objets sont bien dépeints. Il peut-même arriver que la nouveauté nous fasse préférer la

[1]) p. 78-80.

représentation d'un objet irrégulier à celle d'un autre qui est parfait« [1]).

Lorsque Shaftesbury venait à parler, dans sa Rapsodie, du désert et des montagnes arides et rocheuses, il y voyait de la beauté réelle, non seulement imitative. Hutcheson n'y voit que cette dernière et semble ne pas admettre un tel genre de beauté dans la nature. Lorsqu'il veut donner des raisons pour l'introduction de ces objets dans la beauté imitative, il ne sait en trouver de meilleures, que le charme de la nouveauté; pourtant il était si facile d'appliquer ici le principe des symboles qu'il développait si bien, et de nous faire intéresser à ces objets privés de beauté absolue par certaines analogies avec les circonstances affectives de notre vie.

Cette distance qui sépare le beau absolu du beau de l'imitation se retrouve encore dans les personnages et caractères sortis de dessous la plume du poète. »Ce qu'Aristote appelle *moratae fabulae*, ou ηϑης, ne signifie point proprement des mœurs vertueuses dans le sens que les moralistes l'entendent, mais une représentation naïve des mœurs et des caractères, tels que la nature les offre, de sorte que les actions et les sentiments conviennent aux caractères qu'on introduit dans l'épopée et dans le poème dramatique«. Ainsi que dans la nature il y avait des objets hideux qui devenaient beaux dans l'art, ainsi encore le poète ne doit point représenter et créer des caractères parfaits, bien que ceux-ci soient plus beaux en eux-mêmes comme originaux. Le héros accompli étant plus rare dans la vie, nous sommes plus intéressés en poésie par un caractère imparfait, que nous rencontrons plus fréquemment; pourtant ici encore, Hutcheson n'est pas dans le vrai, lorsqu'il explique ce procédé du poète par le fait, que le caractère parfait vu sa rareté »ne nous permet pas de juger avec certitude de la conformité de la copie avec l'original«. Il s'attache toujours trop à l'idée de la stricte justesse de l'imitation qui, reportée à l'original, nous crée un plaisir d'esprit. Shaftesbury quelque vingt ans auparavant avait porté l'attention du lecteur sur la nécessité de l'imperfection du héros: plus celui-ci a de défauts, plus il est héros, dans le sens, qu'il attire bien plus la

---

[1]) p. 73—4.

sympathie et l'intérêt du lecteur qu'un caractère parfait. Ce fait a été vérifié négativement au XVIII-e siècle sûr les héros et héroïnes de Samuel Richardson.

En tout cas, Hutcheson est un ennemi décidé de la »belle nature«, ne fût-ce que pour des raisons secondaires, comme celles de la nouveauté excitant la curiosité, ou de la plus grande facilité à exercer la faculté de comparaison; il n'est pas d'ailleurs sans entrevoir aussi les raisons de pur intérêt sympathique citées par l'auteur des *Characteristicks.*

La beauté relative et imitative doit-elle se tenir avec une stricte fidélité à l'objet imité? L'imitation de l'artiste peut n'être qu'un effet tendant à rendre l'impression générale de l'objet, son harmonie, et c'est en cela que consiste par exemple la forme poétique: »La mesure et la cadence sont des preuves de l'harmonie; et elles appartiennent toutes deux à la beauté relative«[1]. Cette pensée est importante, elle ne se trouve pourtant pas développée chez Hutcheson; on pourrait l'étendre bien au delà de la mesure et de la cadence, en la reportant aux fins générales et profondes que poursuit l'œuvre d'art.

La beauté relative ne consiste pas toujours en l'imitation d'un objet extérieur. Hutcheson nous dit que l'original »peut être un objet qui existe dans la nature, ou quelque idée établie. Car, dès qu'on a une idée pour modèle et des règles pour fixer cette image ou idée, il n'est pas difficile de produire une imitation parfaite«[2]. Ainsi l'imitation peut être comprise quelquefois comme copie d'une idée ou image existant dans la pensée de l'artiste; cette observation de Hutcheson est si grave, qu'il n'y a presque plus lieu de parler ici d'imitation dans le sens traditionnel. C'est sur ce point que Hutcheson se trouve lui aussi dépasser les orthodoxes de l'imitation dans l'art.

L'idée de l'artiste peut être de même considérée comme originale dans le cas, où elle paraîtrait comme intention de l'artiste modifiant le modèle de la nature. »On peut observer touchant cette espèce de beauté comparative qui a un rapport nécessaire à quelque idée établie, que certains ouvrages de l'art acquièrent une beauté distincte, par la correspondance qu'ils ont avec quelque intention qu'on suppose universelle-

[1]) p. 77—8. [2]) p. 72—3.

ment dans l'ouvrier, ou dans les personnes qui l'emploient. Il arrive même souvent que pour procurer cette beauté à leurs ouvrages, les artistes n'aspirent point à la plus haute perfection de la beauté originelle prise séparément, parce que l'union de cette beauté relative avec quelque degré de l'originelle peut donner plus de plaisir, qu'une beauté originelle plus parfaite considérée toute seule«. Hutcheson donne des exemples de cette modification introduite par l'intention de l'artiste dans la nature de l'objet imité, qui sont caractéristiques pour l'époque: »par exemple, on néglige souvent l'exacte régularité dans la distribution des parterres, des vues et des allées, pour mieux imiter la nature, même dans quelques-uns de ses défauts. Cette imitation nous plaît davantage, surtout lorsque la scène est vaste et spacieuse, que l'exactitude limitée des ouvrages les plus réguliers« [1]. Cet exemple ne nous paraît plus juste: nous verrions aujourd'hui de la beauté absolue dans la nature irrégulière et sauvage. Les autres exemples sont pris de l'architecture et de la sculpture. Le cylindre ou le prisme sont de toute beauté pour le socle d'une statue, mais la pyramide ou l'obélisque répondent mieux à l'impression de stabilité qui est dans l'intention de l'artiste. Si d'autre part, nous aimons les colonnes et pilastres renflés, c'est »qu'ils paraissent moins massifs et moins sujets à se renverser« [2]. — Pour bien apprécier la valeur de l'intention, traitée en beauté originelle, ajoutons que, selon Hutcheson, la beauté des objets et de la nature peut aussi participer à la beauté de l'intention, le monde lui-même étant l'œuvre du divin artiste, point de vue que nous connaissons pour être celui de Shaftesbury.

Ces derniers points, par lesquels Hutcheson considère l'harmonie générale de l'objet, l'idée, et l'intention du poète comme sujets imitables, relèvent ses opinions et théories au-dessus du principe de l'imitation mécanique et étroite; en faisant passer — maintes fois — le modèle du monde extérieur dans le monde intérieur de l'âme de l'artiste, ils font en somme dépasser à l'auteur le principe de l'imitation dans l'art.

Hutcheson n'était d'ailleurs pas le seul à trouver des bornes à l'imitation dans l'âme de l'artiste. Si, en retraversant la

[1]) p. 80—2. [2]) p. 83—4.

Manche, nous ne trouvons point de traités spécialement consacrés aux questions esthétiques, nous rencontrons pourtant des études s'occupant de problèmes plus particuliers, qui ne sont pas sans jeter quelque lumière sur les questions plus générales. Ainsi Lamotte, traitant plus spécialement du théâtre, ne nous permet pas moins de citer quelques lignes sur l'imitation dans l'art, qui lui font prendre, à nos yeux, un point de vue proche de celui de Hutcheson. »Il faut ...entendre, nous dit-il dans ses *Réflexions sur la critique* [1]), par imitation, une imitation adroite, c'est à dire, l'art de ne prendre des choses que ce qui est propre à produire l'effet, qu'on se propose. Car il ne faut jamais séparer dans le poète son imitation de son dessein. C'est ce dessein qui, pour ainsi dire, donne la loi à l'imitation; c'est lui qui lui prescrit ses véritables bornes, et qui la rend bonne ou mauvaise, selon qu'elle le sert, ou qu'elle le dément«. C'est ainsi le poète qui fixe les bornes de l'imitation et non le modèle extérieur qui les détermine; un objet peut être imité de diverses manières — et l'auteur ne parle ici que de la poésie — selon qu'il entre dans une comédie, une ode ou une satire, et c'est des bornes de l'imitation que dépendent ces diverses manières ou genres. Toutefois, et comme pour nous rappeler qu'il ne s'agit ici que de théorie, Lamotte nous dit qu'Homère n'imitait pas bien la nature, car il manquait de dessein, ou s'y adaptait mal.

Batteux écrit son traité pour prouver le principe de l'imitation et pour le restreindre à la *belle nature* donc à la nature choisie. Pourtant, il se souvient de la perfection inouïe de la nature, et s'embrouille entre ces deux principes opposés. D'une part il nous dit qu'il s'agit d'une imitation où l'on voit »la Nature, non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, et qu'on peut la concevoir par l'esprit« [2]), l'art semble donc ici avoir le droit et le devoir de redresser les imperfections que la nature laisse paraître dans la réalité. Mais voici qu'en même temps nous lisons chez Batteux autre chose: »Inventer dans les arts, n'est point donner l'être à un objet, c'est le reconnaître où il est, et comme il est. Et les hommes de génie qui creusent le

---

[1]) Oeuvres ed. 1754, vol. III, p. 190. Les *Réflexions* datent de 1715.
[2]) *loc. cit.*, p. 25.



plus, ne découvrent que ce qui existait auparavant. Ils ne sont créateurs que pour avoir observé; et réciproquement, ils ne sont observateurs que pour être en état de créer«[1]). A ses yeux la nature offre un idéal incomparable et inaccessible, auquel seul il échoit de pouvoir réunir avec succès la liberté et l'exactitude. »Il semble que la Nature se soit réservée à elle seule de les concilier, pour faire par là reconnaître sa supériorité. Elle paraît toujours naïve, ingénue. Elle marche sans étude et sans réflexion, parce qu'elle est libre. Au lieu que les arts liés à un modèle portent presque toujours les marques de leur servitude«[2]). Loin de revendiquer pour les arts quelque possibilité de large autonomie ou même quelque liberté de modification de la nature, il les présente ici comme infiniment inférieurs à celle-ci, et privés de toute liberté de mouvement, vu la servitude avec laquelle ils sont censés se tenir à leur modèle. Il se peut que Batteux ait raison dans ses deux propositions, il se peut que l'art doive modifier la nature toute incomparable qu'elle soit, mais il fallait dans ce cas poser ouvertement et nettement le problème, comme l'avait fait Jonathan Richardson, — et c'est ce que Batteux ne fait pas.

Trublet dans le troisième volume de ses Essais consacre lui aussi quelques lignes à l'imitation dans l'art. Il souligne la différence entre le beau de la nature et celui de l'art jusqu'à en faire deux ordres d'idées entièrement distincts. »La proposition que l'art est une imitation de la nature a besoin d'être modifiée et expliquée, pour être entendue dans son vrai sens. On lui donne ordinairement trop d'étendue. Les beautés de l'art et de la nature sont d'un ordre différent«[3]). Comme exemple de cette divergence il cite la symétrie et la régularité qu'on recherche dans les œuvres de l'art, et qui sont presque toujours négligées et oubliées par la nature.

Somme toute, nous pouvons voir, que chacun au XVIII-e siècle trouve à redire au principe de l'imitation. Évidemment c'est là quelque chose qu'on voudrait contourner, à quoi on voudrait échapper, et on s'y prend de toutes les façons, faute d'en trouver une bonne.

---

[1]) p. 11. [2]) p. 96.
[3]) *ed. cit.*, p. 221—2.



Dans ces mêmes années, la question des rapports entre l'art et la réalité, se trouvait bien plus avancée vers sa solution dernière — dans un ordre de recherches très éloigné à première vue, des recherches esthétiques qui nous occupent. Pour bien saisir la nature des relations entre l'art et la réalité. il ne fallait que s'intéresser aux origines de l'art. Or, le problème de l'origine de l'art en général, et surtout de la poésie en particulier, n'était pas inconnu au XVIII-e siècle. Il faut le dire et le répéter, car on l'oublie trop souvent: ce problème s'imposait de plus en plus à l'attention des contemporains. Tout dernièrement [1]), on l'a remarqué avec force pour Condillac.

Dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, paru en 1746, Condillac est encore plus ambitieux que l'auteur du volume sur les *Beaux arts réduits à un seul principe* publié dans cette même année; ce n'est pas seulement aux beaux arts qu'il pense: »mon dessein est de rappeler à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain«. Nous nous bornons, pour notre compte, à ce qui nous importe, aux arts. Condillac remonte jusqu'à ce qu'il appelle le *langage d'action*, langage muet des premiers siècles. Pourquoi commence-t-il par lui? »On verra comment il a produit tous les arts qui sont propres à exprimer nos pensées; l'art des gestes, la danse, la parole, la déclamation, l'art de la noter, celui, des pantomimes, la musique, la poésie, l'éloquence, l'écriture, et les différents caractères des langues«.

Condillac commence par établir la connexion intime qu'il y a entre la mémoire et la réflexion d'une part, et des *signes* volontairement choisis de l'autre. Ces signes forment le substitut de tout objet absent. Sans signes, pas de mémoire et impossibilité complète de réagir contre des objets que le hasard n'a pas mis actuellement en notre présence. »Mais aussitôt qu'un homme commence à attacher des idées à des signes qu'il a lui-même choisis, on voit se former en lui la mémoire. Celle-ci acquise, il commence à disposer par lui-même de son imagination, et à lui donner un nouvel exercice. Car, par le se-

[1]) M. Mustoxidi dans son *Histoire de l'esthétique française*, p. 49.



cours des signes qu'il peut rappeler à son gré, il réveille, ou du moins il peut réveiller souvent les idées qui y sont liées« [1]).

Nous n'apercevons guère ici de point d'attache pour nos préoccupations esthétiques; nous l'apercevrons sitôt que nous passerons avec l'auteur à l'origine et au développement de ces signes, dont la nécessité est démontrée.

La seconde partie de son *Essai* est presque entièrement consacrée à cette histoire. »Adam et Ève...« débute Condillac, il pense donc aux origines mêmes des signes. Ces signes servaient avant tout à s'exprimer et, dans cette partie de l'*Essai* »l'idée qui prédomine est celle de l'expression« [2]).

L'histoire de cette expression humaine sera une histoire double aux yeux de Condillac: l'histoire du langage ou des langues et l'histoire de l'art ou des arts.

Le premier langage se composait de cris naturels et du ***langage d'action***, »langage qui, dans ses commencements, pour être proportionné au peu d'intelligence... ne consistait vraisemblablement qu'en contorsions et en agitations violentes«. Même lorsqu'on apprit à faire usage du langage articulé, »on se servit également de l'un et de l'autre..., la pratique subsista encore longtemps après que la nécessité eut cessé, singulièrement parmi les orientaux, dont le caractère s'accommodait naturellement d'une forme de conversation qui exerçait si bien leur vivacité par le mouvement, et la contentait si fort par une représentation d'images sensibles« [3]). C'est bien ici qu'il faut chercher la raison de tant d'expressions tirées du langage d'action, que nous trouvons dans l'Ecriture, comme lorsque Jérémie »brise un vaisseau de terre à la vue du peuple« ou lorsqu'il »met à son col des liens et des jougs« etc., et encore »voilà pourquoi il est dit que David dansait devant l'arche«.

Car la danse est le premier des arts que Condillac voit se dégageant de cette tendance rudimentaire à s'exprimer. La »danse des pas« suivit la »danse des gestes«; »on s'en servit pour exprimer certaines situations de l'âme, et particulièrement la joie«. Et c'est encore toujours la même raison d'être que l'auteur voit dans la danse, en plein XVIII-e siècle: »Il y a dans

---

[1]) *loc. cit.*, vol. I, p. 75.
[2]) Mustoxidi *loc. cit.*, p. 49.
[3]) *loc. cit.*, vol. II, p. 16.



la danse différents genres, depuis le plus simple, jusqu'à celui qui l'est le moins. Tous sont bons, pourvu qu'ils expriment quelque chose, et ils sont d'autant plus parfaits que l'expression en est plus variée et plus étendue. Celui qui peint les grâces et la noblesse, est bon; celui qui forme une espèce de conversation ou de dialogue, me paraît meilleur«. Remarquons le chemin parcouru: tout à l'heure, avant d'aborder le problème de l'origine de l'art, nous n'entendions parler que d'*imitation*, maintenant il ne s'agit plus que d'*expression*.

De même que la danse résulta du besoin de l'expression, de même encore en résultèrent la musique et l'art dramatique, unissant pantomime et langage articulé, autrement dit, langage d'action et langage parlé.

Ce langage parlé se développa parallèlement à la poésie, ainsi que le langage d'action qui se développait de pair avec la danse. La poésie appartient aux premières étapes du développement de la langue, et n'a rien à voir avec les civilisations avancées. »On peut juger du style des premières poésies par le génie des premières langues« [1]).

L'homme, dans son développement, est arrivé au moment, où le langage d'action cède de plus en plus le pas au langage parlé. Toutefois il n'y a nulle solution de continuité dans ce développement. Le langage d'action était naturellement violent et sensible. Le langage parlé devra bien passer par là, comment s'y prendra-t-il? »le style, afin de copier (Condillac aurait pu aussi bien dire »exprimer«) les images sensibles du langage d'action, adopta toutes sortes de figures et de métaphores, et fut une vraie peinture... Un seul mot qui ne peint rien eût été trop faible pour succéder immédiatement au langage d'action. Ce langage était si proportionné à la grossièreté des esprits que les sons articulés n'y pouvaient suppléer qu'autant qu'on accumulait les expressions les unes sur les autres« [2]) De là, métaphore et pléonasme, l'une et l'autre procédant d'un besoin impérieux de s'exprimer, et non de quelque recherche tardive pour plaire à un siècle désœuvré.

Arrivé à ce point, Condillac oublie un peu le souci d'un simple historien, et il se dirige à pleines voiles vers les causes

[1]) *loc. cit.*, vol. II, p. 103. [2]) *Ibid.*



finales. A quoi bon tout ceci? »La poésie et la musique ne furent donc cultivées que pour faire connaître la religion, les lois et pour conserver le souvenir des grands hommes et des services qu'ils avaient rendus à la société«[1]).

Parallèlement à ce développement du langage, se développe, bien qu'ultérieurement, celui de l'écriture, et si, aux débuts de la langue, nous avons rencontré la poésie, nous nous trouvons en présence de la peinture, aux débuts de l'écriture. »Le langage dans ses progrès a suivi le sort de l'écriture« nous dit Condillac[2]), ne prenant garde que c'est plutôt le contraire qui eût été logique.

Le langage d'action pour exprimer un objet, tâchait d'en donner une image. De même l'écriture des premiers écrivants: »...l'imagination ne leur représenta que les mêmes images qu'ils avaient déjà exprimées par des actions et par des mots, et qui avaient, dès le commencement, rendu le langage figuré et métaphorique. Le moyen le plus naturel fut donc de dessiner les images des choses... et le premier essai de l'écriture ne fut qu'une simple peinture«. Or, d'après Condillac, tout ce procédé n'est pas seulement important pour l'écriture; il détermine encore la naissance de la peinture: »C'est vraisemblablement à la nécessité de tracer ainsi nos pensées que la peinture doit son origine; et cette nécessité a sans doute concouru à conserver le langage d'action, comme celui qui pouvait se peindre le plus aisément«[3]).

De la sorte, Condillac a rempli sa promesse de tirer tous les arts du langage d'action. Arrivé à la fin de ses déductions il souligne son succès avec une modestie orgueilleuse: »Peut-être prendra-t-on toute cette histoire pour un roman: mais on ne peut du moins lui refuser la vraisemblance... J'ai vu dans le langage d'action le germe des langues et de tous les arts qui peuvent servir à exprimer nos pensées; j'ai observé les circonstances qui ont été propres à développer ce germe; et non seulement j'en ai vu naître ces arts, mais encore j'ai suivi leûrs progrès et j'en ai expliqué les différents caractères. En un mot, j'ai ce me semble, démontré d'une manière sensible que les

[1]) *Ibid.*, vol. II, p 109. [2]) *Ibid.* p., 114.

[3] *Ibid.*, p. 178.



choses qui nous paraissent les plus singulières, ont été les plus naturelles dans leur temps, et qu'il n'est arrivé que ce qui devait arriver« [1]).

Il est certain que Condillac a fait une tentative intéressante pour réduire tous les arts à un seul principe, qui n'est pas celui de l'imitation de la belle nature [2]), mais bien celui de l'expression. Pourtant, nous ne pouvons nous empêcher de croire que nous comprenons aujourd'hui la pensée de Condillac mieux qu'il ne la comprenait lui-même. D'accord, Condillac a admirablement bien démêlé l'origine des arts; mais en comprend-il mieux pour ceci la nature intime, et regarde-t-il l'art de son temps avec d'autres yeux que ses contemporains? Nous lui imputons sans plus l'expression comme but de l'art [3]), la comprend il autrement que comme cause première? Sa pensée devient bien vague lorsqu'elle s'adresse à la nature de l'art ou des arts: elle ne dépasse pas la constatation du fait, que ce qui était naguère nécessaire, étant devenu superflu, les poètes n'en font pas moins usage pour augmenter l'agrément de leur œuvre. Ce principe paraît bien raisonné, bien réfléchi, et

---

[1]) *Ibid.*, p. 220.

[2]) Condillac est méfiant à son égard: »On parle beaucoup de la belle nature; il n'y a pas même de peuple poli qui ne se pique de l'imiter: mais chacun croit en trouver le modèle dans sa manière de sentir. Qu'on ne s'étonne pas si on a tant de peine à la reconnaître; elle change trop souvent de visage, ou du moins elle prend trop l'air de chaque pays. Je ne sais même si la façon dont j'en parle actuellement, ne se sent pas un peu du ton qu'elle prend, depuis quelque temps en France«. *Ibid*, p. 117.

[3]) M. Mustoxidi (*loc cit.*, p. 51 ss.) voit bien ceci dans la pensée de Condillac: »Une seule idée fondamentale dirige ses explications: les arts et l'écriture ont la même origine que le langage et sont l'épanouissement suprême de la nécessité d'expression que ressent l'homme«. Suprême ou première? demandons nous. »Au surplus, Condillac ne voit pas dans l'art un épiphénomène à côté de notre vie sérieuse, quelque chose qui se surajoute, tout en restant indépendant à notre activité quotidienne — le champignon rare qui vit aux pieds du chêne; pour lui, l'art pousse des racines vitales, avec le langage, dans le besoin le plus fondamental de notre vie — le besoin de s'exprimer. L'art se confond ainsi, avec la vie même de l'homme dans ce qu'elle a de supérieur«. En est-il ainsi, demandons-nous de nouveau, ajourd'hui encore, et cette identification de l'art et de la vie n'aurait-elle pas eu lieu, d'après Condillac, lors des premières étapes du développement de l'homme, lors donc de son développement inférieur, et non au moment où il est arrivé à un niveau supérieur?

somme toute, assez éloigné du véritable travail d'un artiste ou d'un poète. Il n'en est pas moins certain, d'ailleurs, que le point de vue historique donne sans contredit une ampleur prononcée à la pensée de Condillac.

Mais cette pensée est-elle originale?

Il est impossible, qu'en suivant attentivement la pensée de Condillac, tout lecteur assidu des ouvrages esthétiques de M. Benedetto Croce, n'ait ressenti en soi des réminiscences frappantes. Et pourtant, ce n'est pas encore à Jean-Baptiste Vico que nous pensons maintenant: nous pensons à un autre auteur que Condillac lui-même nous a indiqué avec une franchise qui lui porte honneur.

Il s'agit de l'évêque Warburthon et de son *Essai sur les hiéroglyphes des Egyptiens* paru en 1741 et traduit en 1744 en français[1]). Condillac le lut et en profita, lorsque son *Essai* était déjà presque achevé, comme il le dit lui-même. S'il en était ainsi, il dut être fortement satisfait de trouver dans cet ouvrage des idées particulièrement semblables aux siennes.

Warburthon écrit un traité spécial sur les hiéroglyphes. L'idée maîtresse de cet ouvrage réagit contre le préjugé dénoncé par l'auteur d'imputer aux prêtres égyptiens l'invention de signes hiéroglyphiques devant servir à cacher leur science et leurs secrets. Warburthon se fait fort d'abattre cette erreur. Or, en ce faisant il se trouvera sur la route royale de plusieurs grandes vérités concernant l'histoire de l'esthétique, sinon l'esthétique elle-même. Ces vérités se trouveront à peu près identiques à celles que nous venons de signaler chez Condillac.

Warburthon commence par l'écriture, puisqu'il s'occupe des hiéroglyphes. »Comme les sons ne s'étendent pas au-delà du moment et du lieu où ils sont proférés, on a inventé les figures et les caractères après avoir imaginé les sons... Cette manière de communiquer nos idées par des marques et par des figures, a consisté d'abord à dessiner tout naturellement les images des choses... Le premier essai de l'écriture a été, comme on le voit, une simple peinture«. Les idées de Condillac

[1]) Ce traité forme le quatrième Livre (seul traduit) du grand ouvrage de Warburthon *La mission divine de Moïse* paru de 1738 à 1741.



sur la peinture sont si bien celles de Warburthon, que les exemples cités par l'un et par l'autre sont exactement les mêmes [1]).

Mais voici que l'écriture conduit Warburthon à la langue, comme la langue conduira Condillac à l'écriture. Warburthon continue à démolir le préjugé voyant dans les hiéroglyphes un artifice conscient des prêtres égyptiens. »Mais, afin de prouver de plus en plus que c'est la nature et la nécessité, et non pas le choix et l'art, qui ont produit les diverses espèces d'écritures hiéroglyphiques, nous allons examiner l'origine et le progrès de l'art de la parole. La comparaison de ces deux arts, que l'on peut, pour ainsi dire, regarder comme frères, répandra du jour sur l'un et sur l'autre«.

Ce premier langage, nous le connaissons déjà. Il était »extrêmement grossier, stérile, et équivoque, en sorte que les hommes se trouvaient perpétuellement dans l'embarras, à chaque nouvelle idée, et à chaque cas extraordinaire, pour se faire entendre les uns aux autres. La nature les porta à prévenir ces défauts, en ajoutant aux paroles des signes convenables et significatifs. En conséquence, la conversation dans les premiers siècles du monde fut soutenue par un discours entremêlé de mots et d'actions« [2]). Voici le langage d'action de Condillac, et nous trouvons le terme mis en manchette de ce passage par le traducteur français de Warburthon [3]). Nous connaissons encore la suite du développement: »L'usage et la coutume, ainsi qu'il est arrivé dans la plupart des autres choses de la vie, changèrent ensuite en ornement ce qui était dû à la nécessité«, car, ainsi que le dit Warburthon dans un autre passage, »la conduite de l'homme... a toujours été, soit dans le vêtement et le logement, de changer ses besoins et ses nécessités en parade et en ornement« [4]).

---

[1]) Warburthon *loc. cit.* p. 5: »Ainsi, pour exprimer l'idée d'un homme ou d'un cheval, on a représenté la forme de l'un ou de l'autre«. — Condillac *loc. cit.*, vol. II, p. 178: »Pour exprimer l'idée d'un homme ou d'un cheval, on représenta la forme de l'un ou de l'autre; et le premier essai de l'écriture ne fut qu'une simple peinture«.

[2]) *loc. cit.*, p. 49—52. [3]) *Ibid.*, p. 53.

[4]) *Ibid.*, p. 197.

Il n'est donc que naturel de trouver les traces du langage d'action dans le style et la langue, longtemps après la disparition de sa nécessité absolue. Exactement, comme le dira Condillac, tropes et figures, pléonasme et métaphore proviennent de ces premiers procédés nécessaires; les uns comme les autres ne sont donc nullement dûs aux inventions et recherches tardives des littérateurs aux abois, mais bien au besoin d'expression, nécessité inéluctable où se trouvaient les premiers hommes cherchant à communiquer entre eux. »En effet, lorsque les expressions ne répondent pas entièrement aux idées de celui qui parle, ainsi qu'il arrive souvent en se servant d'une langue qui est pauvre, il cherche nécessairement à s'expliquer, en répétant sa pensée en d'autres termes, à peu près de même que celui dont le corps est gêné dans un endroit, cherche continuellement une place qui le satisfasse«. Voici pour le pléonasme, et voilà pour la métaphore: »Les premiers hommes étant simples, grossiers, et plongés dans les sens, ne pouvaient exprimer leurs conceptions imparfaites des idées abstraites, et les opérations réfléchies de l'entendement qu'à l'aide des images sensibles, qui, au moyen de cette application, devenaient métaphores«.

De la sorte, Warburthon arrive lui aussi à un seul principe pour l'écriture et la langue, la peinture et la poésie [1]): »Ainsi nous voyons que le fondement commun des différentes sortes d'écritures et de langages, a été une peinture, ou bien une image présentée à l'imagination par l'entremise des yeux, ou des oreilles« [2]). Condillac ne fera que recueillir ces idées, et les mettre en relief, en les reliant à la charpente systématique qu'il avait déjà dressée en lui [3]).

Mais, à son tour, Warburthon est-il le premier à mettre ces pensées en circulation?

---

[1]) Warburthon cite en grand nombre des exemples de style métaphorique tirés de l'Ecriture et des littératures anciennes. C'est lui que Cond. citera à son tour *loc. cit.*, vol. II, p. 16 (cf. ci-dessus p. 119).

[2]) *Ibid.*, p. 88.

[3]) Ce n'est donc qu'avec de fortes restrictions que nous pourrions souscrire à l'opinion de M. Mustoxidi qui considère la pensée esthétique de Condillac comme »une *nouveauté* d'une importance considérable« et sa théorie comme »une des plus importantes du XVIII-e siècle« (*loc. cit.*, p. 52—3).



Evidemment non, et ceci est parfaitement clair pour quiconque est au courant de la pensée du grand philosophe napolitain, Giambattista Vico. Ses idées sur la langue, l'écriture et la poésie s'élaborent lentement de 1720, date de la publication de son *De universi juris uno principio*[1]) à 1744 date de la dernière transformation de sa *Science Nouvelle*[2]). Or, disons le d'une fois, Warburthon ne nous paraît pas avoir connu Vico malgré le parallélisme parfait qui existe entre leurs idées.

Les idées profondes et difficiles de Vico n'étaient guère connues au XVIIIe siècle[3]). C'est à peine si nous trouvons quelques brèves mentions le concernant[4]). Montesquieu prit connaissance de la première édition (1725) de la Science Nouvelle et n'en sut tirer aucun profit sérieux, si l'on en croit M. Croce[5]). Spécialement en Angleterre, Vico semble avoir été totalement inconnu. A ces considérations externes s'en ajoutent d'autres tirées de l'ouvrage même de Warburthon. Il cite abondamment la littérature scientifique dont il profite et il ne fait nulle mention de Vico.

Enfin certaines raisons tirées de l'observation interne de l'*Essai* de Warburthon nous semblent défavorables à la connaissance de Vico[6]).

Mais quelles sont les idées de Giambattista Vico sur l'écriture, la langue et les arts?

La question des hiéroglyphes semble être ici encore au centre des idées de l'auteur. Lui aussi il réagit contre ceux qui voient dans les hiéroglyphes une écriture secrète. Toutes ses théories dépendent, selon son propre aveu, de ce fait. »Pour établir tous ces principes, il nous faut tout d'abord abolir la fausse opinion, d'après laquelle les hiéroglyphes auraient été

---

[1]) Le titre complet *De universi juris uno principio et fine uno liber unus* est très caractéristique pour le souci de l'unité qui dominait apparemment l'auteur déjà à cette époque.

[2]) Les trois éditions consécutives s'échelonnent entre les années 1725, 1730, 1744.

[3]) v. B. Croce *La philosophie de S. B. Vico*, Paris 1913, p. 302.

[4]) Journal de Trévoux sept. 1726; Journal de Leipsig, août 1727; *Bibliothèque ancienne et moderne* de Leclerc, t. XVIII.

[5] Croce *loc. cit.*, p. 303.

[6]) v. ci-dessous, p. 130 n.

inventés par les philosophes pour y cacher les mystères d'une ancienne sagesse secrète, comme l'ont cru les Egyptiens eux-mêmes; c'était donc une nécessité naturelle et commune à toutes les nations primitives de s'exprimer au moyen d'hiéroglyphes« [1]).

La nécessité d'une écriture par images sensibles ne fait que répondre à cette autre nécessité d'un langage d'action ou langage muet. »Les muets s'expriment par des actions corporelles qui ont quelque rapport naturel avec les idées qu'ils veulent exprimer. Ce principe est celui des hiéroglyphes qu'ont employés toutes les nations dans leur barbarie première. Et c'est encore le principe du parler naturel qui d'après le *Cratyle* de Platon, et après lui d'après le *De mysteriis Aegyptiorum* de Jamblique, aurait été parlé à l'origine« [2]). Ce langage muet n'a pas tardé à devenir de moins en moins nécessaire, de plus en plus superflu, à mesure que le langage articulé se développait. Cette première langue, toute d'action, est appelée par Vico »divine« vu qu'elle exprimait particulièrement les pensées religieuses de l'homme primitif tendant à tout diviniser [3]). Elle fut remplacée par une seconde langue, appelée »héroïque« puisqu'elle correspondait au siècle des héros ou »symbolique« vu sa nature [4]). Ce langage héroïqne était mixte et se composait en partie de langage muet et en partie de lan-

---

[1]) »E per istabilire di tutto ciò più fermamente i principj, è qui da convellersi quella falsa openione, ch'i geroglifici furono ritrovati di filosofi, per nascondervi dentro i misterj d'alta sapienza riposta, come han creduto degli Egizj: perché fu comune naturale necessità di tutte le prime nazioni di parlare con geroglifici«. *Principj di Scienza Nuova* ed. 1816. vol. II, p. 53.

[2]) »I mutoli si spiegano per atti, o corpi, ch'hanno naturali rapporti, all'idee, ch'essi vogliono significare. Questa Degnità è'l principio de' geroglifici, co' quali si trovano aver parlato tutte le nazioni nella loro prima barbarie. Quest' istessa è'l principio del parlar naturale, che congetturò Platone nel *Cratilo*, e dopo di lui Giamblico *de Mysteriis Aegyptiorum* essersi una volta parlato nel mondo...« *Ibid.*, p. 171.

[3]) »la prima fu una lingua *divina* mentale per atti muti religiosi, o sieno divine ceremonie« *Ibid.*, vol. III, p. 46.

[4]) »Il secondo parlare, che risponde all'Età degli Eroi, dissero gli Egizj essersi parlato per simboli .. che dovetter essere le somiglianze mute, ...e'n conseguenza dovetter essere metafore, o immagini, o somiglianze, o comparazioni«. *Ibid.*, vol. II, p. 56.



gage articulé; il était très simple[1]) et contenait nécessairement figures et tropes, métaphores, images, analogies et comparaisons. Ce langage figuré était naturel, vu que, s'il est vrai, comme le dit la métaphysique raisonnée, que »homo intelligendo fit omnia«, il l'est aussi d'après la métaphysique »fantastique« (nom donné par Vico) que »homo non intelligendo fit omnia«[2]). L'homme primitif, cherchant à s'exprimer, et n'arrivant pas encore à trouver des moyens plus précis, a recours aux images. L'homme, *en comprenant* s'explique les choses, mais *en ne comprenant pas*, il les crée de lui-même et se transformant en elles, il devient elles-mêmes.

Et c'est pourquoi Vico peut dire en toute rigueur et en toute justesse, qu'il abolit le funeste préjugé qui empêchait de voir dans les tropes un usage primitif. »Nous avons démontré par tout ceci, que tous les tropes... qui étaient considérés jusqu'à présent comme trouvailles ingénieuses des écrivains, ont été les modes nécessaires de l'expression pour toutes les nations primitives«[3]).

Le langage »poétique« ayant été un mode inéluctable de l'expression, c'est bien de lui qu'ont résulté tous les arts: »les premiers poètes l'ont été par nature, vu que la poésie fonda l'humanité païenne, et que tous les arts en sont sortis«[4]).

Toutes ces idées, qui reparaîtront avec une analogie si frappante chez Warburthon et Condillac, gagnent chez Vico une importance considérable par le fait même des »recours«

---

[1]) »Quindi fu necessario, che la lingua eroica nel suo principio fusse sommamente scomposta« *Ibid.*, vol. II, p. 64—5.

[2]) »perchè come la Metafisica ragionata insegna, che »homo intelligendo fit omnia«, così questa Metafisica fantastica dimostra, che »homo non intelligendo fit omnia«; è forse con più di verità detto questo, che quello; perchè l'uomo con l'intendere spiega la sua mente, e comprende esse cose; ma col non intendere, egli di sè fa esse cose, e col transformandovisi lo diventa«. *Ibid.*, vol. II, p. 35.

[3]) »Per tutto ciò si è dimostrato, che tutti i tropi... i quali si sono finora creduti ingegnosi ritrovati degli scrittori, sono stati necessarj modi di spiegarsi tutte le prime nazioni...« *Ibid.*, vol. II, p. 37.

[4]) »poiquè la poesia fondò l'umanità gentilesca, dalla quale, e non altronde dovetter uscire tutte le arti, i primi poeti furono per natura«. *Ibid.*, vol. I, p. 169.

continuels que Vico imagine, on le sait, dans l'histoire de l'humanité. Une fois les âges divins et héroïques passés, commence l'âge humain, après lequel le cours entier recommence à nouveau. Vico en voit un exemple frappant dans la barbarie première qui, revenant, a succédé à l'empire romain et a abouti à nos civilisations modernes. Autrement dit, Vico ne considère pas l'âge poétique comme perdu une fois pour toutes.

Vico d'ailleurs à l'œil bien ouvert pour observer ce qui l'entoure. Il sait que les enfants ont une aptitude extraordinaire pour imiter, et il les voit s'amuser en reproduisant ce qu'ils ont pu percevoir et comprendre[1]). Il sait de même que les muets et les bègues cherchent à s'exprimer en chantant[2]). Tout ceci lui donne des lumières sur les premiers âges de l'humanité, qui s'exprimait en chantant des images sensibles. Il sait encore que les hommes se trouvant sous l'empire des passions, les expriment en chantant, comme il le remarque chez ceux qui sont très tristes et très joyeux[3]), observation qui lui sert encore à mieux comprendre les âges primitifs.

Or, c'est encore cette dernière observation qui paraît la plus importante pour l'esthétique actuelle et non historique. Nous chercherions en vain chez Vico lui-même quelque constatation tendant à comparer à un enfant ou à un homme primitif, le poète ou l'artiste *vivant aujourd'hui*. N'imputons pas à Vico non plus ce que nous voudrions qu'il eût exprimé pour nous plaire. Vico a-t-il vu que le poète ou l'artiste pouvait redevenir enfant ou homme primitif en pleine civilisation, qu'il pouvait remonter à l'âge divin ou héroïque en plein âge humain?[4]).

---

[1]) »I fanciulli vagliono potentemente nell'imitare; perchè osserviamo per lo più trastullarsi in assembrare ciò, che son capaci d'apprendere«. (*Ibid.*, vol. I. p. 169).

[2]) »I mutoli mandan fuori i suoni informi cantando; e gli scilinguati pur cantando spediscono la lingua a pronunziare«. (*Ibid.*, p. 171).

[3]) »Gli uomini sfogano le grandi passioni dando nel canto, come si sperimenta nel sommamente addolorati ed allegri«. (*Ibid.*)

[4]) M. B. Croce n'exagère-t-il pas un peu les mérites esthétiques de Vico, comme M. Mustoxidi le fait de beaucoup plus fortement pour Condillac? »L'Esthétique doit être véritablement considérée comme une découverte de Vico«, nous dit-il, et encore: »Mais au fond, le nom importe peu et la chose importe beaucoup, et la chose c'est que Vico expose une idée

Quoiqu'il en soit, il y a un fait certain. Les idées nouvelles que l'on pourrait repérer chez Warburthon [1]) et Condillac, appartiennent de droit à Vico, comme premier énonçant.

---

de la poésie qui était à cette époque et qui devait rester quelque temps encore une nouveauté hardie et révolutionnaire«. M. Croce a parfaitement raison, mais ne s'agit-il pas ici de l'histoire de la poésie plutôt que de la poésie elle-même? M. Croce à son insu ne laisse pas d'être ici un peu perplexe. En analysant la pensée de Vico, il nous dit: »La poésie n'est pas une sagesse secrète... elle ne contient pas de propositions philosophiques«, mais il ajoute aussitôt: »La poésie *n'est pas née* du désir de plaire...«, or, la première proposition concerne bien la poésie actuelle, mais la seconde ne concerne-t-elle pas plutôt l'histoire de la poésie? Pourquoi ne lisons-nous pas: »la poésie ne naît pas du désir de plaire« ou »la poésie ne tend pas à plaire«? (v. Croce, *loc. cit*, p. 50–51).

[1]) Les rapports entre Warburthon et Vico restent à élucider. Comme nous l'avons dit, nous ne pensons pas, que Warburthon ait connu Vico. Outre les raisons citées ci-dessus (p. 126), voici ce que nous croyons pouvoir alléguer. Il y a entre les deux auteurs des similitudes frappantes. Tous deux mettent au centre de leur champ d'exploration les hiéroglyphes; tous deux réagissent contre l'hypothèse qui ne voit dans cette écriture qu'un système à clef; tous deux enfin distinguent après Porphyre et Clément d'Alexandrie, trois sortes d'écriture égyptienne: l'hiéroglyphique, la symbolique et l'épistolique (en intervertissant l'ordre donné par ces écrivains anciens). Mais voici que l'accord cesse: si Vico se borne à ces trois espèces d'écriture, Warburthon en ajoute une quatrième, l'écriture hiérogrammatique, secrète et particulière aux prêtres égyptiens. Or, ce quatrième genre d'écriture bouleverse entièrement la marche des choses que nous connaissons par l'ouvrage de Vico. Warburthon connaît lui aussi une espèce de ***recours***: »par un effet de la révolution continuelle des choses, ces mêmes figures qui avaient d'abord été inventées pour la clarté, et puis converties en mystères, ont repris à la longue leur premier usage« (*loc. cit.* p. 183). Le »recours« de Vico omettait l'étape hiérogrammatique et secrète: il est évident que ce n'est pas Vico qui est la source de Warburthon. D'ailleurs, puisque déjà Warburthon est accessible à l'idée de »recours«, il est certain, que le triple système de Vico si suggestif aurait façonné sa pensée. Or, il n'en est rien. Resterait à comprendre le fait même de l'existence des similitudes signalées. L'hypothèse du hasard serait ici un peu trop gratuite. Nous penchons à admettre une source commune. Les sources de Vico ne sont guère connues. M. Croce ne peut donner que des indications très vagues et incline à reconnaître pour Vico une originalité très prononcée (*loc. cit.* p. 56) Nous nous demandons s'il ne faudrait pas chercher une source commune pour Vico et Warburthon dans quelque livre antérieur sur l'Egypte et les hiéroglyphes? Ainsi qu'on s'en souvient, les deux auteurs réagissent fortement contre l'hypothèse traditionnelle con-

Le mouvement tendant à élucider le fait esthétique par son histoire a pour patron Vico[1]).

Nous avons ainsi trouvé au XVIII-e siècle deux tendances parallèles pour ramener les arts à un seul principe: l'une d'elles s'appuyait sur le concept de la belle nature, l'autre sur la méthode historique; la première fut celle de Batteux, la seconde celle de Vico, Warburthon et Condillac.

---

sidérant les hiéroglyphes comme écriture à clef. Cette réaction même équivaut à l'admission d'une explication naturelle et psychologiquement nécessaire pour l'origine des hiéroglyphes et se pose ainsi au centre même des idées esthétiques de Vico et Warburthon. Nous n'avons point malheureusement les instruments et moyens de travail nécessaires pour pousser plus loin nos recherches sur cette piste. Nous ne pouvons aujourd'hui qu'indiquer un ouvrage au moins, où, dès le XVII-e siècle, l'explication des hiéroglyphes s'opposait aux hypothèses en vogue qui allaient être combattues par nos deux auteurs. Nous pensons à l'ouvrage intitulé ***An Essay towards a real character, and a philosophical language*** publié en 1668 par Jean Wilkins, évêque de Chester. Voici comment les hiéroglyphes y sont expliqués: »Ils paraissent n'être qu'une invention imparfaite et défectueuse, convenable aux premiers siècles d'ignorance et de la même nature que l'écriture en peinture des Mexicains, qui étaient obligés de se servir de cet expédient, faute de connaître les lettres. Je ne sais même si les Égyptiens n'ont pas eu recours d'abord aux hiéroglyphes par la même raison, c'est à dire, au défaut des lettres«. L'ouvrage de Wilkins est cité, ainsi que le passage ci-dessus, par le traducteur de Warburthon (*loc. cit.*, p. 2 ss.)

[1]) M. Mustoxidi se plaint (*loc. cit.*, p. 53) que M. Croce n'ait pas fait mention de Condillac. La raison en est claire: M. Croce mentionne — et amplement — Vico! On pourrait, par contre, signaler une autre lacune chez M. Croce. Il est possible que notre opinion sur l'indépendance de Warburthon par rapport à Vico soit juste, et alors nous aurions un nouveau fait à intercaler dans l'histoire des antécédents de Vico. Il se pourrait aussi que cette opinion soit fausse, et dans ce cas, resterait toujours le fait, que les idées vichiennes ne passèrent point inaperçues au XVIII-e siècle. Warburthon et Condillac se porteraient garants du contraire. Or, M. Croce semble absolument persuadé qu'il était dans la nature des choses, que ce siècle ne pût comprendre les idées de Vico trop en avance sur son époque. M. Croce nous dit même que l'esprit de Montesquieu lui-même était bien trop au-dessous de cette tâche (*loc. cit.*, p. 103). Il ne serait assurément pas sans intérêt d'avoir signalé des répercussions d'idées vichiennes dans les esprits de Warburthon et de Condillac bien inférieurs à leur tour à celui du châtelain de la Brède. Pourtant, et une fois encore, nous penchons vers la solution admettant l'ignorance de Vico par Warburthon.

La seconde de ces tendances aboutissait, nous l'avons vu, à contourner et ignorer totalement le principe de l'imitation, en le remplaçant par celui de l'expression. Le grand nom de ce courant est bien celui de Vico.

L'abbé Batteux fut le représentant attitré de l'imitation de la belle nature et en même temps le porte-parole de l'opinion moyenne du siècle. Pourtant, nous avons pu voir, un peu partout s'élever des doutes, des restrictions et des tentatives faites pour s'échapper des bornes bien étroites de l'imitation dans l'art. Harmonie générale de l'objet, idée et intention de l'artiste, l'art incapable d'arriver aux beautés de la nature, mais capable de les dépasser, — tout ceci était en somme dirigé, plus ou moins ouvertement contre le principe de l'imitation.

Or, ici aussi on cherche des devanciers. Comme pour poser son siècle, un siècle de critique et de recherches, sous la protection du grand devancier de la critique moderne, Hurd, l'auteur d'un Commentaire sur Horace et de plusieurs mémoires littéraires[1]), ne fait que transposer les idées de Bacon, en écrivant son petit traité *Sur l'imitation poétique* (1751). Il en cite un passage important et le suit de près dans ces mots: »Il y a dans l'âme humaine quelque chose de haut et de sublime, qui nous amène à omettre tous les phénomènes ordinaires et passagers, pour nous en imaginer d'autres plus extraordinaires qui s'accordassent avec l'étendue de ses forces, et remplissent toutes ses aptitudes et facultés. C'est cette tendance impétueuse et incessante que la poésie doit avant tout flatter et c'est à elle qu'elle doit se soumettre; dans ce cas elle sera appelée divine, comme si une force surhumaine participait à élever l'âme à ces idées sublimes« [2]).

---

[1]) Nous n'avons consulté que la traduction allemande en deux volumes publiée à Leipzig en 1772 par Joh. Joach. Eschenburg.

[2]) *loc. cit*, vol. II, p. 8. Nous citons les quelques lignes de Bacon si importantes par elles-mêmes, afin de faire voir les emprunts textuels que Hurd y a faits:

»1. Cum res gestae et eventus, qui verae historiae subiiciuntur, non sint eius amplitudinis, in qua anima humana sibi satisfaciat, praesto est poesis, quae facta magis heroica confingat. 2. Cum historia vera successus rerum minime pro meritis virtutum et scelerum narret; corrigit eam poesis et exitus et fortunas, secundum merita et ex lege Nemeseos exhibet. 3. Cum historia vera, obvia rerum satietate et similitudine, animae humanae fas-

Un observateur attentif pourra retrouver ces pensées plus d'une fois dans le cours du XVIII-e siècle [1]).

Le principe de l'imitation s'effritait de toute part.

---

tidio sit; reficit eam pœsis, inexpectata, et varia, et vicissitudinum plena canens. — Quare et merito etiam divinitatis cuiuspiam particeps videri possit; quia animum erigit et in sublime rapit; rerum simulacra ad animi desideria accommodando, non animum rebus (quod ratio facit et historia), submittendo« (De augm. scient. L. II., c. 13 — cit. Hurd vol. II, p. 159).

[1]) Dans les toutes premières années du siècle nous trouvons presque la même idée et les mêmes paroles chez Muratori (*Della perfetta poesia Italiana* Modena 1706). La poésie perfectionne et idéalise la nature nous dit-il, et il continue en ces mots: »...questo perfezionar la Natura apporta gran diletto, perchè s'accomoda al nobil genio dell' Anima umana. Non potendo essa nell'ordinario corso, e ne gli usati parti della Natura, trovar cose perfette, e impararne tutto giorno delle nuove, si rallegra almeno in veggendole rappresentate tali dalla Poesia« (I, 116). Nous demandons au lecteur de comparer attentivement les lignes suivantes du même Muratori avec le texte cité de Bacon: il ne tardera guère à remarquer qu'il s'agit ici, et bien plus encore que chez Hurd, d'une traduction exacte ne perdant même pas l'ordre des idées: »Se la storia non rapporta azioni, e avvenimenti di tal maestà, che appaghi l'appetito, e l'ingordigia dell'animo nostro; ecco la Poesia, che le reca soccorso, dipingendo fatti più Eroici grandezza più illustre di cose, con ordine più perfetto, con varietà più dilettevole, e vaga (*N-o 1. chez Bacon*). Se la storia ci fa veder ne' suoi esempij le Virtù non premiate, e i Vizj non gastigati secondo il merito loro; la corregge, la migliora il pennello poetico, rappresentando i suo ritratti, quali potrebbe, o dovrebbe l'universale Idea della Giustizia formarli (*N-o 2 chez Bacon*). Ci fazia di leggieri la storia col narrar cose triviali, sempre le stesse, da noi spesso udite, o vedute. A ciò porge rimedio la Poesia, cantando cose inudite, inaspettate, varie, e mirabili (*N-o 3 chez Bacon*); adattando a i desideri nobili, e grandi dell'uomo le cose, e i parti della Natura, non l'animo dell' uomo alle cose, come suol far la storia« (*conclusion de Bacon*).

CHAPITRE IV.

Coordination de la suprématie des anciens et du respect de la règle.

Que l'art consiste en une imitation rigoureuse de la réalité, ou qu'il doive modifier considérablement son modèle, chacune de ces deux possibilités implique une méthode, un procédé. Cette méthode, ce procédé sont-ils entièrement dépendants de l'artiste, sont-ils uniquement déterminés par celui-ci, ou bien dépendent-ils aussi d'une nécessité quelconque située en dehors de l'artiste, qui doit en écouter la dictée? Y-a-t-il des règles nécessaires, ou les règles par définition sont-elles inutiles?

Voici une grosse question qui a passionné le siècle. Il n'en résulte pas qu'elle ait été toujours posée clairement et comme telle, il arrive qu'il faille en dégager les éléments d'enveloppe hétérodoxe.

C'est ainsi que plus d'une fois la question des règles s'est trouvée intimement liée à celle de l'appréciation de l'antiquité. L'antiquité comprise comme un des chefs-d'œuvre, un des sommets de l'humanité, n'exige qu'une connaissance appliquée, dont peut résulter tel ou tel autre degré d'acquiescement qui ne dépend que de l'avis individuel de l'observateur. Par contre, cette même antiquité comprise en modèle unique, en plus haut point de développement humain, l'avenir inclus, ne peut que dominer la vie spirituelle, science ou art, en maître absolu. Dans ce sens l'appréciation de l'antiquité, patrie de presque toutes les règles devenues classiques, devra être pour nous intimement liée à l'analyse de la règle au XVIII-e siècle.

On devine que nous pensons à la Querelle. Nous sommes très éloignés d'en vouloir faire l'histoire; ne nous occupant que de fixer les lignes les plus générales des idées esthétiques du

siècle, nous évitons les détails. Ceci concerne de même la question des règles; nous ne pouvons ainsi insérer dans notre travail les résultats minutieux auxquels M. D. Mornet sut arriver dans son étude sur la *Question des règles au XVIII-e siècle*[1]).

De combien ce procédé est encore plus juste pour la Querelle des anciens et des modernes. Il suffit de parcourir les beaux travaux de Rigault et de M. Gillot[2]), pour se convaincre de l'immensité d'énergie qui a été dépensée dans la polémique, quitte parfois à oublier les pensées principales. Celles-ci ne sauraient naturellement être mises de côté dans une étude sur les idées esthétiques du XVIII-e siècle; pourtant il suffit de les chercher, non dans les travaux prenant une part active à la Querelle, mais dans les ouvrages dont les auteurs s'étant tenus à l'écart, n'en ont pas moins observé l'allure générale de cette même Querelle. N'étant pas polémistes, ils évitèrent la grande faute des combattants actifs qui consiste toujours en ce que trop de place est donné aux effets de polémique, tandis que les idées principales sont oubliées ou passent inaperçues.

La Querelle se présente à nos yeux avec une teinte nettement littéraire. Il faut se résigner à voir à l'époque bien plus de préoccupations purement littéraires que d'intérêt porté aux autres arts. Les théoriciens de la poésie précédèrent ceux de l'art en général, si nous faisons abstraction des règles toutes techniques. Le fait même que nous rencontrons au XVIII-e siècle quelques poèmes sur la peinture, semble prouver qu'elle cherchait encore à avoir son Boileau plutôt qu'à discuter librement. Ce sera le grand mérite de quelques grands esprits du siècle de faire entrer les autres arts dans les débats réservés jusqu'à ce moment uniquement à la poésie. Dubos, Jonathan Richardson s'en portent garants dès le début du siècle, et on doit souligner l'action de lord Shaftesbury qui partagea son intérêt entre les arts plastiques et la poésie, quoiqu'il ait encore consacré bien plus de place à celle-ci dans ses essais (le *Traité sur Hercule*, concernant la peinture ne date que de 1713).

---

[1]) *Revue d'histoire littéraire* 1914.

[2]) v. Rigault, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, 1856. — H. Gillot, *La Querelle des Anciens et des Modernes en France*, 1914. M. Gillot ne dépasse pas dans son travail l'année 1687.



Nous ne chercherons pas ici à savoir quelles furent les règles au XVIII-e siècle, mais bien à nous rendre compte de l'opinion de l'époque envers la règle en général, à savoir si la règle était utile, donc nécessaire selon cette opinion? Par ce fait même on peut prévoir que les auteurs qui nous intéresseront le moins seront ceux qui guerroyèrent pour telle et telle règle, ceux qui voulaient à tout prix codifier l'art. Les Lebossu ou les Batteux nous arrêteront bien moins que les Dubos, Fénelon ou Saint-Evremond. Celui-ci appartenant par sa vie au siècle précédent, n'en est pas moins si étroitement apparenté à la pensée du commencement du XVIII-e siècle que nous ne saurions mieux entamer notre revue des opinions de ce siècle qu'en rappelant la sienne.

Ayant choisi l'Angleterre comme lieu d'exil, Saint-Evremond fut obligé de vivre dans un milieu tout autre que s'il avait vécu en France, à Paris et à la cour de France. En restant éloigné du grand bruit parisien et du grand milieu classique, il eut une raison de plus pour garder une pleine indépendance d'esprit et de jugement. Le milieu anglais le soutenait en ceci: ce qui y venait de France, y arrivait un peu affaibli par la distance et y était contrebalancé par l'esprit anglais; ce qu'il trouvait par contre de critique outrée envers les choses françaises put, par cela même qu'il était Français, être passé par le filtre analytique dont il disposait intérieurement. C'est ainsi que nous le voyons jouer le double rôle de propagateur des idées françaises dans le milieu anglais, et de disséminateur d'idées anglaises dans les nombreuses correspondances qu'il envoyait en France; ce dernier point est d'autant plus important, que presque tous ses écrits pouvaient entrer dans une lettre et y sont vraisemblablement entrés.

Devant prendre position envers la question de la prééminence des anciens ou des modernes, Saint-Evremond avec son esprit perspicace et pénétrant, touche par la même occasion le problème des règles chez les anciens, et celui plus vaste de la règle en général. C'est ainsi que chez lui, comme dans la pensée des grands esprits du XVIII-e siècle, les questions débattues dans la Querelle ne forment qu'une prémisse importante dans le corollaire qui décidera de la nature et de l'utilité de la règle.



Saint-Evremond aime à ne juger que de ce qu'il a bien lu, il aime aussi lire avec ses yeux, avec ses yeux bien à lui, sans préjugé, sans admiration préconçue. Il vénère et aime l'antiquité, mais sait aussi trouver ses côtés faibles et ne se gêne pas pour les confesser; de cette manière il tombe quelquefois en flagrant désaccord avec les jugements contemporains et se trouve être ainsi du parti des modernes, sans rien exagérer toufefois. Aussi bien, son indépendance de jugement envers l'antiquité mérite d'être expliquée ici par quelques exemples.

Il n'aime pas trop Virgile et le critique beaucoup. Enée est bien trop chrétien pour être épique, et d'autant plus pour être un chef païen devant servir d'émule à Achille. »C'était un pauvre héros dans le paganisme, qui pourrait être un grand saint chez les chrétiens, fort propre à nous donner des miracles, et plus digne fondateur d'un ordre que d'un état... je ne saurais souffrir un conquérant qui ne fournit de lui que des larmes aux malheurs et des craintes à tous les périls qui se présentent«[1]. Ce n'est pas seulement le héros qu'il n'aime guère, c'est encore tout le poème qu'il critique, comme épopée ayant manqué son protagoniste: »l'Enéïde est une fable éternelle où l'on introduit les Dieux pour conduire et pour exécuter toutes choses. Quant au bon Enée, il ne se mêle guère des desseins importants et glorieux: il lui suffit de ne pas manquer aux offices d'une âme pieuse, tendre et pitoyable«. Il n'hésite pas à estimer l' *Enéïde* ennuyeuse, excepté quelques épisodes laissés toujours intacts par tout détracteur de Virgile (l'épisode de Ninus et d'Euriale); il trouve le poème ennuyeux, le comparant à son émule qui l'écrase: »De quelque façon que ce soit, tout anime dans Homère, tout émeut: mais dans Virgile, qui peut, ne s'ennuyer pas avec le bon Enée et son cher Achate?... vous languirez de nécessité avec tous les autres... le reste de ces hommes qui accompagnent un chef médiocre...« Aussi, après ces observations de Saint Evremond, ne savons-nous plus, s'il ironise en tirant la conclusion suivante: »Jugez par là combien nous devons admirer la poésie de Virgile, puisque malgré la vertu des héros d'Homère, et le peu de mérite des siens, les meilleurs critiques ne trouvent pas qu'il lui soit inférieur«.

---

[1]) *Réflexions sur nos traducteurs* (*Oeuvres, ed. cit.* vol. III, p. 245—52).

Nous nous doutons après ceci, que l'auteur de ces lignes ne peut exiger une obéissance aveugle aux anciens comme anciens. Il fait même des restrictions sérieuses aux imitations serviles de ce qu'ils ont de meilleur; bien qu'il dise que »...nos nouveautés ont souvent de l'extravagance, et le bon sens qui se trouve dans nos écrits, est le bon sens de l'antiquité plus que le nôtre« il n'en dit pas moins les paroles suivantes: »Je veux que l'esprit des anciens nous en inspire; mais je ne veux pas que nous prenions le leur même. Je veux qu'ils nous apprennent à bien penser; mais je n'aime pas à me servir de leurs pensées. Ce que nous voyons d'eux avait la grâce de la nouveauté, lorsqu'ils le faisaient: ce que nous écrivons aujourd'hui a vieilli de siècle en siècle et est tombé comme éteint dans l'entendement de nos auteurs« [1]).

On ne saurait être plus judicieux; il n'est pas impossible que Saint-Evremond soit celui parmi les contemporains qui ait vu le plus juste dans la question agitée par la Querelle. Remarquons le reproche sérieux et exagéré de stérilité qu'il fait en somme à toute la littérature moderne, et ceci s'adresse particulièrement à la littérature classique en France. C'est bien cette stérilité qu'on obtient comme résultat, lorsque l'on nous fait suivre chaque mot des anciens comme une règle; Saint-Evremond blâme cette tendance en lui opposant des arguments des plus justes et des plus curieux:

> »...on nous apporte une infinité de règles qui sont faites il y a trois mille ans, pour régler tout ce qui se fait aujourd'hui, on ne considère point que ce ne sont pas les mêmes sujets qu'il faut traiter, ni le même génie qu'il faut conduire.
>
> »Si nous faisions l'amour comme Anacréon et Sapho, il n'y aurait rien de plus ridicule; comme Térence, rien de plus bourgeois, comme Lucien, rien de plus grossier. Tous les temps ont un caractère qui leur est propre, ils ont leur politique, leur intérêt, leurs affaires: ils ont leur morale en quelque façon, ayant leurs défauts et leurs vertus. C'est toujours l'homme, mais la nature se varie dans l'homme, et l'art qui n'est autre chose qu'une imitation

[1]) *Lettre à Mme la duchesse de Mazarin* (*Oeuvres*, vol. IV, p. 100).



de la nature, se doit varier comme elle. Nos sottises ne sont point les sottises dont Horace s'est moqué; nos vices ne sont point les vices que Juvénal a repris: nous devons employer un autre ridicule, et nous servir d'une autre censure« [1]).

Si nous ne nous trompons pas, on peut et on doit souligner et mettre en forte lumière que Saint-Evremond — tout au contraire de son siècle — fait voir ici une dose très prononcée de ce que nous appelons aujourd'hui, l'esprit historique.

Passons sur le terme d'»imitation« dans l'art, que l'auteur semble comprendre selon la manière de Shaftesbury, comme imitation de la nature intérieure et de son signalement extérieur, c'est à dire des mœurs, et soyons reconnaissants à Saint-Evremond d'avoir mis l'art en rapport avec l'ensemble du milieu et des influences sociales. Notre vie à nous, gens modernes du XVII-e siècle, dit-il, est tellement autre que celle des anciens, que nous avons besoin d'un autre art: »le changement de la religion, du gouvernement, des mœurs, des manières, en a fait un si grand dans le monde, qu'il nous faut comme un nouvel art pour entrer dans le goût et dans le génie du siècle où nous sommes« [2]). D'autre part, le monde extérieur lui-même se réfléchit tout autrement dans notre âme que dans celle des anciens; Saint Evremond s'exprime à ce sujet d'une manière poétique et imagée qui mérite d'être retenue:

»Nous envisageons la nature autrement que les anciens ne l'ont regardée. Les cieux, cette demeure éternelle de tant de divinités, ne sont plus qu'un espace immense et fluide. Le même soleil nous luit encore; mais nous lui donnons un autre cours: au lieu de s'aller coucher dans la mer, il va éclairer un autre monde« [3]).

Ce sont les variantes résultant du développement croissant de nos connaissances scientifiques. Les partisans forcenés des modernes voyaient dans ce progrès une raison éclatante pour la supériorité de la poésie et de l'art modernes. Saint-Evremond en est très éloigné et sait très bien saisir la différence de la science à la poésie et même il n'est pas sans ad-

[1]) *loc. cit.*, vol. IV, p. 99–101.
[2]) *Sur les poèmes des anciens*, (*Oeuvres*, vol. IV, p. 325).
[3]) *loc. cit.*, p. 335.

mettre certain préjudice apporté par la première à la seconde. Nous ne sommes plus en état de produire une poésie comparable à celle d'Homère: »Le génie de notre siècle est tout opposé à cet esprit de fables et de faux mystères. Nous aimons les vérités déclarées, le bon sens prévaut aux illusions de la fantaisie; rien ne nous contente aujourd'hui que la solidité et la raison«[1]. Il ne semble pas voir de remède à ce mal, et il considère sérieusement la fin de la poésie comme advenue. Il s'est trompé, nous le savons aujourd'hui. Un siècle de science ne saurait exclure la poésie; notre imagination est plus vive et plus éveillée que notre raison n'est éclairée. C'est ainsi que nous ne sommes guère en état de nous souvenir à tout moment, que c'est bien la terre qui tourne autour du soleil et non *vice versa*, nous continuons à voir et à imaginer le soleil se levant et se couchant. Malgré le développement des sciences nous sommes toujours encore en état de voir l'extérieur des choses, et beaucoup d'entre nous n'en sont que plus heureux. Saint-Evremond s'ést donc trompé et n'a fait que toucher du doigt la plaie de l'imagination contemporaine.

Si l'auteur semble exclure toute possibilité d'une nouvelle poésie à l'époque où l'humanité est arrivée, il ne délivre pas non plus de toute faute les auteurs contemporains; ils se détournent sciemment de la vie réelle qui les entoure, pour ne s'occuper que d'une vie factice puisque reproduite: »Nos poètes n'ont pas eu la force de quitter les dieux, ni l'adresse de bien employer ce que notre religion leur pourrait fournir. Attachés au goût de l'antiquité et nécessités à nos sentiments, ils donnent l'air de Mercure à nos anges et celui de merveilles fabuleuses des anciens à nos miracles...«[2] Il stigmatise ainsi le faux classicisme de bien des auteurs semi-religieux et le manque de vérité dans leur style religieux; il aurait accueilli avec joie les idées de Chateaubriand; les temps modernes, pour inférieurs qu'ils soient, ne sont pourtant pas entièrement dénués de poésie: »Si Homère vivait présentement, il ferait des poèmes admirables, accomodés au siècle où il écrirait«, si »nos poètes en font de mauvais ajustés à ceux des anciens«[3]), c'est qu'ils croient devoir s'appliquer aux règles tombées en désué-

---

[1]) *Ibid.* [2]) *loc. cit.*, p. 336. [3]) *Ibid.*, p. 335.

tude il y a longtemps et ne s'appliquent de là-sorte qu'à une imitation constante de l'antiquité, et par suite à l'imitation d'autres imitateurs. Les résultats de ce procédé sont déplorables: »Quelque nouveau tour qu'on donne à de vieilles pensées, on se lasse d'une poésie qui ramène toujours les comparaisons de l'Aurore, du Soleil, de la Lune, des Etoiles. Nos descriptions d'une mer calme ou d'une mer agitée, ne représentant rien que celles des anciens n'aient beaucoup mieux représenté. Aujourd'hui ce ne sont pas seulement les mêmes idées que nous donnons; ce sont les mêmes rimes. Je ne trouve jamais le »chant des oiseaux« que je ne me prépare au »bruit des ruisseaux«, les »bergères« sont toujours couchées sur des »fougères«; et on voit moins les »bocages« sans les »ombrages« dans nos vers, qu'au véritable lieu où ils sont. Or, il est impossible que cela ne devienne à la fin ennuyeux...« [1]).

Comment faut-il donc juger de la question des règles en général; sont-elles utiles?

Prenons un exemple concret, tiré de la vie contemporaine et ayant une saveur anecdotique. Jamais encore la critique ne s'est tant occupée de tragédie, »on n'a jamais vu tant de règles pour faire de bonnes tragédies, et on en fait si peu, qu'on est obligé de représenter toutes les vieilles«. L'abbé d'Aubignac écrivit une tragédie qu'il disait être la seule conforme aux règles d'Aristote: »je sais bon gré à Mr. d'Aubignac, disait Monsieur le Prince, d'avoir si bien suivi les règles d'Aristote, mais je ne pardonne point aux règles d'Aristote d'avoir fait faire une méchante tragédie à Mr. d'Aubignac«.

Est-ce là effectivement la faute des règles d'Aristote en particulier, ou est-ce le mal de toute règle en général? Saint-Evremond penche à enlever à celle-ci toute valeur trop absolue: »Il faut convenir que la Poétique d'Aristote est un excellent ouvrage: cependant il n'y a rien d'assez parfait pour régler toutes les nations et tous les siècles« [2]). C'est là le mal de toute règle trop religieusement observée; il ne faut donc pas qu'il y ait des règles sans exceptions. En

[1]) *»A Mr. le maréchal de Créqui qui m'avait demandé en quelle situation était mon esprit, et ce que je pensais sur toutes choses dans ma vieillesse«.* (*Oeuvres* vol. III, p. 99—100).

[2]) *De la tragédie ancienne et moderne,* (*Oeuvres,* vol. III., p. 171).



admettant celles-ci, on ne peut nier certains avantages de la règle: »Il faut aimer la règle pour éviter la confusion; il faut aimer le bon sens qui modère l'ardeur d'une imagination allumée«.

Reste à savoir si on ne peut éviter la confusion et les erreurs d'une »imagination allumée« sans avoir recours à la règle qui n'est jamais sans gêner un grand génie. Saint-Evremond semble faire ici une différence entre les grands génies et ceux qui ne le sont pas; »ceux que la nature a fait naître sans génie, ne pouvant jamais se le donner, donnent tout à l'art qu'ils peuvent acquérir«, et se trouvent ainsi nécessairement amenés à vénérer et pratiquer la règle; aussi bien »pour faire valoir le seul mérite qu'ils ont d'être réguliers, ils n'oublient rien à décrier les ouvrages qui ne le sont pas tout à fait« [1]). Ces mêmes paroles prouvent que l'auteur permet à ceux qui sont nés avec du génie de ne point être tout à fait réguliers. Saint-Evremond formule ainsi par avance l'argument de Diderot: les règles servent aux petits talents, les grands peuvent les dépasser.

C'est donc après une sérieuse argumentation, nous l'avons vu, que Saint-Evremond, nature peu poétique d'ailleurs, entonne le chant bachique de la liberté, la carmagnole des modernes:

Le cheval emplumé, Pégase, ne fera
Désormais aucun vol. que dans nos Opéra;
Parnasse, Hélicon et Permesse,
Ce vieil attirail de la Grâce,
N'est plus aujourd'hui qu'un grand son,
Vide de sens et de raison.

Divines filles de Mémoire
Dont on implore le secours,
Et lors qu'on célèbra la gloire
Et lors qu'on chante les amours,
Laissez à notre fantaisie
L'honneur de notre poésie.

---

[1]) *De la comédie anglaise*, *Ibid.*, vol. III, p. 280—1.



On ne laissera que Bacchus et Vénus comme souvenirs compréhensibles pour nous des anciens dieux.

L'ordinaire et honteux pillage
Que l'on fait chez l'antiquité,
Au lieu d'enrichir notre ouvrage
Découvre notre pauvreté.
Pourquoi révérer comme antique,
Ce que les Grecs dans leur Attique
Aimaient comme des nouveautés?
Serons-nous donc plus maltraités,
Pour avoir le bonheur de vivre,
Que ceux qui vivaient autrefois,
Et ne sont plus que dans un livre,
Où morts présomptueux, ils nous donnent des lois« [1]).

Récalcitrant contre l'adoration de l'antiquité érigée en règle déterminatrice de tout mouvement postérieur, Saint-Evremond se trouve naturellement porté à atténuer la valeur de la règle.

Telle n'était pas l'opinion de lord Shaftesbury qui, ayant en un bien plus haut degré le culte de l'antiquité, croyait aussi fermement en des règles fixes qui doivent régir l'art dans tous les siècles. Ajoutons d'une fois, que ces règles, chez lui aussi, ne sont aucunement étroites.

L'Angleterre ne prenait qu'une part minime dans le procès déclaré aux anciens par les modernes. Si les paroles prononcées par Wiliam Temple en faveur des anciens, et celles que Wotton disait en faveur des modernes n'étaient guère décisives, on ne doit pas oublier un autre auteur qui, en combattant le préjugé de la fausse antiquité, défendait la vraie. L'attaque de Bentley, faux adversaire de l'antiquité, valait à elle seule plus que bien des arguments de M-me Dacier. Puis il faut rappeler encore un autre fait de valeur primordiale. Trois quarts de siècle auparavant l'Angleterre émit un mot qui maintenant se trouvait mal compris, donc mal employé entre les mains des modernes. Francis Bacon lui-même avait dit, qu'en

---

[1]) *Sur la dispute touchant les Anciens et les Modernes*, Stances irrégulières (*Oeuvres*, vol. V, p. 92—5).



réalité ce sont les anciens qui étaient jeunes, tandis que les modernes sont leurs aînés puisque bien plus expérimentés; il en tirait la conclusion que, jusqu'à un certain point, les anciens n'avaient aucun droit à un respect absolu de la part des modernes. Cette conclusion bien comprise ne pouvait qu'être rapportée aux sciences, et jamais aux arts (surtout à la poésie), ceux-ci ne tenant guère à un progrès continu; c'est ce que les modernes furent longs à comprendre [1]). Les Anglais éloignés de l'atmosphère excitée de la Querelle en France, surent pour la plupart se tenir loin de tout radicalisme.

Shaftesbury appartient aux vénérateurs de l'antiquité, pourtant il est loin du fanatisme des partisans des anciens, militant en France; il comprend l'antiquité parfaitement, donc il l'interprète largement. Il n'admire et ne comprend personne

---

[1]) C'est là ce que comprenait parfaitement Vico qui comparant, comme Fontenelle (*Digression sur les anciens et les modernes*) et l'abbé Terrasson (*Dissertation critique sur Homère* 1715) l'avaient fait avant lui, le développement de l'esprit humain à celui de l'organisme de l'homme (enfance, adolescence, maturité), considère l'»enfance« de l'esprit humain, l'époque d'Homère et des premiers poètes, comme celle de l'imagination et de la poésie par excellence. C'est ce qui lui permet de saisir la vraie grandeur poétique des poèmes homériques, compris comme expression collective de toute leur époque, et non comme celle d'un poète seulement, lorsque Terrasson n'y voyait encore que des matériaux mal dégrossis, et que, mesurant un poème d'après sa valeur morale, il prônait *Télémaque* comme le plus grand poème épique, et Fénelon comme le plus grand des poètes (cfr. Rigault *loc. cit.*). Tandis que l'abbé Terrasson faisait participer au progrès continu toutes les facultés de l'esprit humain, sans égard pour leur nature imaginative ou raisonnable, Vico avance que la raison pure n'étant elle-même que la dernière phase du développement humain, les sensations et les imaginations apparaissent avec le plus d'intensité et de vie dans la première phase du développement: »Il più sublime lavoro della Poesia è, alle cose insensate dare senso, passione; ed è proprietà de'fanciulli di prender cose inanimate tra mani, e, trastullandosi, favellarci, come se fussero quelle persone vive«, ce qui prouve, »che gli uomini del mondo fanciullo per natura furono sublimi poeti« (*op. cit.* Lib. I, *Degli Elementi*, pensée XXXVII, vol. I, p. 163). Comparez encore le paragraphe suivant: »...i primi uomini come fanciulli del gener umano, non essendo capaci di formar i generi intellegibili delle cose, ebbero naturale necessità di fingersi i caratteri poetici, che sono generi o universali fantastici da ridurvi, come a certi Modelli, o pure ritratti ideali, tutte le spezie particolari a ciascun suo genere simiglianti«. (*Ibid.*, pensée XLIX).

aussi bien, aussi profondément que le grand Homère; ce n'était pas trop facile à l'époque: rappelons la manière dont l'attaquait et le traduisait Lamotte, et celle dont le défendait M-me Dacier. Citons les lignes de Shaftesbury sur Homère, excusons-nous de les citer tout au long, mais citons les quand même, puisqu'elles nous diront les exigences de l'auteur:

»Homère ne décrit ni vertus ni qualités, il ne blâme point les mœurs, ne fait point de panégyriques, ni ne forme lui-même les caractères; il ne fait qu'introduire les acteurs en scène. Ceux-ci se caractérisent eux-mêmes. Ils s'expriment d'une manière qui les distingue en tout, de tout, qui ne les fait ressembler qu'à eux-mêmes. Cette allure et ce tour différents, rendus si justement et distribués si également dans chaque détail de l'action, nous disent bien plus de ce qui se passe en eux, que ne le feraient tous les commentaires et toutes les gloses possibles. Le poète au lieu de se donner cet air de sagesse présomptueuse, ne paraît guère et à peine se laisse-t-il découvrir dans le poème. C'est là ce qui fait réellement le Maître. Il peint de façon à n'avoir besoin d'aucune inscription spéciale au-dessus de ses figures, pour dire qui elles sont et les fins auxquelles l'auteur veut les amener. Quelques mots prononcés par un des personnages à une occasion insignifiante suffisent entièrement à noter leurs manières et caractères distinctifs. Le poète peut nous montrer par un doigt la structure et la disposition de tout le corps. Il n'a besoin d'aucune autre aide de l'art pour personnifier ses héros et leur inspirer de la vie« [1]).

---

[1]) *Soliloquy*, I, p. 131. — »He describes no qualities or virtues; censures no manners, makes no encomiums nor gives characters himself: but brings his actors still in a view. 'Tis they who show themselves. 'Tis they who speak in such a manner as distinguishes 'em in all things from all others, and makes'em ever like themselves. Their different compositions and allays so justly made and equally carry'd on, thro'every particle of the action, give more instruction then all the comments or glosses in the world. The poet, instead of giving himself those dictating and masterly airs of wisdom, makes hardly any figure at all, and is scarce discoverable in his poem. This is being truly a Master. He paints so as to need no inscription over his figures, to tell us what they are, or what he intends by'em. A few words let fall, on any slight occasion, from any of the par-

Comme nous nous trouvons loin de ce que Lebossu, le Père Hardouin, Mme Dacier et *tutti quanti* croyaient apercevoir dans Homère. Comment un tel goût n'arriverait-il pas à une vraie compréhension de la beauté antique et de toutes les faussetés modernes?

Le mouvement critique du XVII-e siècle avait fait paraître en France toute une série d'Arts Poétiques couronnée par celui de Boileau. Ces codes se caractérisaient généralement par deux lacunes: par leur ton et plus encore par leur méthode dogmatiques, et secondement par la réduction de l'art à la seule poésie, ce qui en somme était d'accord avec le sujet restreint qu'ils se proposaient dans leur titre.

Shaftesbury comprit et évita ces deux lacunes; son siècle le XVIII-e siècle l'imitera en ceci. Nous savons déjà qu'il partagea son intérêt entre les arts plastiques et littéraires. Tout en s'occupant occasionnellement des arts plastiques tout le long de ses essais, il préparait une étude spéciale à leur sujet, une étude sur le parti que la peinture pourrait tirer de la scène d'Hercule se trouvant entre la Vertu et la Volupté.

Quant au ton dogmatisant, nous connaissons trop bien les opinions de l'auteur à cet égard, pour ne pas nous souvenir des spécimens de son style cités plus haut. Ne nous attendons pourtant point à rencontrer chez Shaftesbury des accents de critique impressionniste. Il est intimement et profondément convaincu qu'il y a des lois éternelles et réelles de la création artistique; bien plus, pour lui aussi, le canon de ces lois se trouve dans la Poétique d'Aristote. Pourtant son procédé est exceptionnel dans le sens qu'il ne cite guère les préceptes du Stagirite par cœur, en n'y ajoutant rien de son propre fonds, mais il peut et sait les expliquer, les éclaircir, les adapter aux nouvelles exigences, tout ceci en s'exprimant de lui-même, par un tour propre de pensée et de style. Son enthousiasme pour le commentaire si réellement froid et peu intéressant de Lebossu, donne d'ailleurs la mesure de sa vénération pour Aristote.

---

ties he introduces, are sufficient to denote their manners and distinct character. From a finger or a toe, he can represent to our thoughts the frame and fashion of a whole body. He wants no other help of art to personate his heroes, and make 'em living«.

Ce respect si grand pour la tradition des anciens ne manqua pas d'être trop grand en quelques occasions. S'il comprenait profondément et immédiatement le beau antique, il n'était pourtant pas sans en exagérer un tant soit peu la puissance directrice et absolue pour tous les siècles à venir. C'est ainsi qu'il conseille aux peintres, sculpteurs et poètes de s'adresser plutôt aux livres et monuments de la sagesse et du beau antiques qu'à la nature; il pense ici aux monuments de l'art grec. S'il nous disait qu'il faut déchiffrer dans les œuvres antiques la manière dont les auteurs comprenaient la nature, et ceci pour apprendre nous-mêmes la bonne manière de comprendre celle qui nous entoure — il serait dans le juste. Mais en posant le problème, comme il le fait, il vogue vers l'esclavage et mérite de se voir adresser les reproches que Diderot fera au grand Winckelmann dans quelques dizaines d'années.

Ce que Shaftesbury admirait et aimait le plus en France, c'était cette docilité toujours prête à se soumettre aux préceptes antiques: il n'apercevait pas que c'était là une des raisons de l'étroitesse de l'horizon dans l'art français qui bien souvent l'exaspérait comme Anglais. Les préceptes des anciens étaient pour lui la *conditio sine qua non* pour arriver à la conservation du bon goût et à la création d'ouvrages pouvant prétendre au bon goût; son mérite était de savoir trouver le meilleur dans l'antiquité et de s'y borner.

En attendant, l'Angleterre était loin de se conformer au goût classique avec unanimité. Malgré la Restauration, malgré Dryden, elle causait de sérieuses appréhensions à Shaftesbury; ces appréhensions mêmes nous paraissent curieuses pour la lumière qu'elles jettent sur la nature des règles qu'approuvait l'auteur. C'est ainsi par exemple qu'il ne saurait approuver chez ses contemporains »l'opinion de presque chaque entrepreneur de l'art des Muses, selon laquelle, à l'aide de son seul génie et d'une rapidité innée de style et de pensée, il peut vaincre tout devant soi, se jouer avec son ouvrage, faire tout en passant, à l'improviste et dans le plus court délai« [1]). Non, jamais!

[1]) »'Tis at present the boast of almost every enterprizer in the Muses art, that by his genius alone, and a natural rapidity of style aud thought, he is able to carry all before him, that he plays with his business, does things in passing, at a venture and in the quickest period of time«. (*Sol.*, I. p. 233).



on ne peut s'aider uniquement de son génie, comme aussi le génie compréhensif appelé bon goût ne suffit pas pour apprécier une œuvre: »J'aime, je m'y plais, j'admire!« — Comment? — »Par hasard ou comme j'en ai envie«. — Non! mais j'apprends à aimer, à admirer, à prendre goût à quelque chose en mesure que l'objet lui-même le mérite... Dans le cas contraire j'aime dans une heure et je déteste dans l'autre« [1]. Il y a des règles immuables formant tout un savoir qu'il faut travailler à connaître et à observer: »Ce n'est point par hésitation et fantaisie que j'arriverai au but et au plaisir que je me promets... Si j'attends que le savoir me vienne par hasard ou par amusement je serai largement désillusionné« [2].

Pour corriger le goût de ses contemporains, Shaftesbury écrit de sa manière intéressante, légère et ironique son *Soliloquy or advice to an author.* N'y cherchons pas de préceptes spéciaux à la Lebossu ou même à la Boileau; il ne fait que donner des préceptes très généraux dirigés contre l'anarchie qui règne à l'époque. Il explique donc qu'il faut bien penser et repenser chaque idée, qu'on ne peut se laisser aller à sa fantaisie sans une révision attentionnée. En somme, en observant attentivement les opinions de l'auteur, nous apercevons qu'il ne désire qu'un accord avec la vérité des phénomènes du cœur et de l'âme humaine. Ceci est très général, trop général pour que tout le monde ne s'y accorde pas. En principe Shaftesbury se tient au code antique et voudrait qu'on s'y conforme, ce qui ne l'empêche pas d'ailleurs d'aimer et d'apprécier la vieille poésie anglaise, Shakespeare et Milton. au nom de cette même vérité de sentiment, tout en blâmant leur forme fruste et inculte.

Shaftesbury n'a ainsi aucune étroitesse de système: se tenant au code antique, il ne croit pas (et il a raison) tomber en contradiction lorsqu'il admire en même temps la grande

---

[1] »I like! I fancy! I admire! — How? — By accident, or as I please. — No. But I learn to fancy, to admire, to please, as the subjects themselves are deserving, and can bear me out. Otherwise, I like at this hour, but dislike the next«. (*Sol*, p. 343 ss.).

[2] »'Tis not by wantonness and humour that I shall attain my end and arrive at the enjoyment I propose... and if I expect the knowledge should come to me by accident, or in play, I shall be grossly deluded...« (*Ibid.*)



poésie moderne, pourvu qu'il y trouve de la vérité d'observation. Le manque de règle selon lui n'est que le manque de vérité [1]).

Il y a peu de choses qui paraissent aussi réconfortantes dans un long débat littéraire que de rencontrer quelque unité qui. non contente de lancer un ou deux arguments polémiques, préfère se tenir à l'écart pour pouvoir repenser à loisir à ce dont il s'agit. On peut avoir ce sentiment en lisant Shaftesbury, on doit le ressentir bien davantage encore lorsqu'on s'occupe de Fénelon. Ce qui ajoute aussi à cette impression, c'est que l'entourage de l'auteur des *Characteristicks* est très loin d'être aussi militant que celui de l'évêque de Cambrai; comment le chevalier Temple ne semblerait-il pas calme et tranquille en comparaison de Perrault, Dacier et Lamotte?

Fénelon [2]) ne s'occupe guère de la question des règles comme telle: il la croyait probablement trop universellement résolue en leur faveur. Par contre, il s'occupe largement et avec une admirable aisance et perspicacité, de la question des rapports qui nous unissent aux anciens. Comme nous le savons déjà, les deux problèmes se touchent de si près que la position du second pourra nous définir les opinions de l'auteur sur le premier. Son intelligence et encore plus son cœur sont si accueillants que, tout en confessant sa préférence pour les anciens, il sait être bien avec les modernes et ne leur enlève guère l'avenir comme possible sinon comme probable.

On se sent tout à fait intimidé lorsqu'on doit écrire sur Fénelon. Il n'y a peut-être pas d'autre plume, dont la nature soit si malaisée à définir. Et il ne s'agit pas ici de style modèle, il ne s'agit même peut-être point du style pris exclusi-

---

[1]) Le grand contemporain de Shaftesbury, Addison, est, comme lui, très Anglais dans son peu de radicalisme. Tout en ayant le plus grand respect pour les règles, il ne laisse pas de vouloir jeter un regard curieux au-delà. »Thus, although in poetry it be absolutely necessary that the unities of time, place and action, with other points of the same nature, should be thoroughly explained and understood, there is still something more essential to the art, something that elevates and astonishes the fancy, and gives a greatness of mind to the reader...« (*Spectator*, N-o 409).

[2]) cf. Albert Cherel, *Fénelon au XVIII-e siècle en France*, Paris, Hachette, 1917.



vement comme langue; il s'agit plutôt de la manière rare dont la pensée de l'auteur arrive à s'exprimer. C'est un amalgame unique de clarté et de grâce, de précision et de légèreté, de choix et d'aisance. On ne saurait être plus précis, en étant moins pédant. On ne saurait mieux respecter la logique en étouffant tous ses aspects trop secs et trop blessants. Ceci se voit jusque dans la disposition du sujet entre les phrases; on ne saurait finir une phrase plus justement, tout en lui ôtant toute limite trop prononcée par rapport à ses voisines. Une page de Fénelon est un flot continu et berçant, privé de toute secousse trop forte, mais réveillé toujours à temps par une idée nouvelle venant s'intercaler d'une manière inattendue quoique jamais forcée dans la charpente de la phrase qui semblait pourtant se terminer d'une allure prévue. C'est ainsi qu'on arrive rarement à définir avec sureté la fin d'une pensée de Fénelon d'après son commencement, sachant toutefois qu'elle finira d'une façon nouvelle et piquante, mais aussi, aisée et harmonieuse. L'harmonie exprime bien le style de Fénelon, par cela même l'uniformité en est nécessairement exclue.

Une telle plume et une telle pensée doivent être intéressantes dans tout ce qu'elles touchent. Dans sa *Lettre à l'Académie* (1716) Fénelon nous fournit une des sources les plus importantes pour notre étude.

Quelle est donc sa situation dans les problèmes littéraires qui occupaient l'attention de ses contemporains? De quel côté est-il dans la Querelle? Il siège au plafond, comme un autre le fera dans d'autres circonstances et en présence d'autres débats, et garde sa placidité à un tel point, qu'il peut envelopper sa pensée d'une ironie constante, tranquille et douce, rayonnant de tous côtés, donc vers les deux camps, d'une manière si naturelle, que parfois on arrive à se demander si c'est là de l'ironie? On lui a reproché son peu d'intransigeance en lui imputant un manque de décision, ou même de franche opinion. Rien de plus faux: il n'y a pas à se tromper dans ses dits et écrits; mais il faut les lire à tête reposée, et arriver à les comprendre avec l'aisance qui les a dictés.

Premièrement, il nous fait voir comment il désirerait que la Querelle se poursuivît: »Il est vrai que l'Académie pourrait se trouver partagée sur ces questions. L'amour des anciens

dans les uns, et celui des modernes dans les autres pourrait les empêcher d'être d'accord. Mais je ne suis nullement alarmé d'une guerre civile qui serait si douce, si polie et si moderne. Il s'agit d'une manière où chacun peut suivre en liberté son goût et ses idées. Cette émulation peut être utile aux Lettres« [1]). Nous voyons ici-même poindre une imperceptible ironie: car enfin ce n'est qu'un pieux désir que Fénelon émet ici en n'admettant guère qu'il puisse en être autrement... Et il donne lui-même un exemple de procédé en s'insinuant doucement dans la lice: »Oserais-je proposer ici ce que je pense là-dessus? Je commence par souhaiter que les modernes surpassent les anciens. Je serais charmé de voir dans notre siècle et dans notre Nation des orateurs plus véhéments que Démosthène, et des poètes plus sublimes qu'Homère. Le monde loin d'y perdre, y gagnerait beaucoup. Les anciens ne seraient pas moins excellents qu'ils l'ont toujours été, et les modernes donneraient un nouvel ornement au genre humain. Il resterait toujours aux anciens la gloire d'avoir commencé, d'avoir montré le chemin aux autres, et de leur avoir donné de quoi enchérir sur eux«. Tout ceci est dit au conditionnel, et c'est ainsi que le plus courtoisement possible, l'auteur avoue ne pas admettre que les modernes soient déjà arrivés à un tel point de perfection.

Par contre, il les encourage de façon à ne pas leur déplaire. »Il y aurait de l'entêtement à juger d'un ouvrage par sa date«; Virgile suivait Homère, Horace suivait Pindare, nous pouvons de même, en venant après eux, tâcher d'en approcher. Mais c'est ici encore un compliment à l'adresse des anciens. »Je suis charmé d'un auteur qui s'efforce de vaincre les anciens, supposé même qu'il ne parvienne pas à les égaler« [2]). Ceci est déja plus encourageant, mais encore combien de pessimisme!

En échange de ces quelques avantages théoriques, les modernes ne sauraient trop respecter les anciens: »J'avoue que l'émulation des modernes serait dangereuse, si elle se tournait

---

[1]) *Lettre à l'Académie*, ed Cahen, 1908, p. 132.

[2]) *Ibid.*, p. 136.



à nég. . er de les étudier. Le vrai moyen de les vaincre est de profiter de tout ce qu'ils ont d'exquis, et de tâcher de suivre encore plus qu'eux leurs idées sur l'imitation de la belle nature. Je crierais volontiers à tous les auteurs de notre temps que j'estime, et que j'honore le plus

»vos exemplaria graeca
Nocturna versate manu, versate diurna«.

Si jamais il vous arrive de vaincre les anciens c'est à eux-mêmes que vous devrez la gloire de les avoir vaincus« [1]). Ce »jamais« à lui seul est peut-être le plus grand outrage que l'auteur ait fait aux modernes. Et pourtant, ici même, dans ce passage éloquent à la gloire des anciens, Fénelon ne manque pas de dire ce qu'il faut leur prendre: rien que leur manière d'envisager, d'imiter la belle nature. Passons sur la question du genre de l'imitation que Fénelon, semble-t-il, voudrait pousser plus loin que les anciens, et remarquons qu'il renvoie ici l'artiste, non à l'art ancien, mais bien à la nature elle-même, dont il voudrait voir l'art moderne se rapprocher plus encore que ne le faisait celui des anciens; c'est ainsi que, dans l'opinion de l'auteur, ce qui faisait leur originalité n'en fera pas moins la nôtre.

Car Fénelon n'exige jamais une servilité entière de pensée envers les anciens, ce qui est causé par le fait, qu'il ne manque de critique envers personne, donc envers eux non plus. Il dit être »très éloigné de vouloir préférer en général« les orateurs anciens aux modernes. Il n'admire point en entier l'ensemble de la poésie ancienne: »Par exemple je ne puis goûter les chœurs dans les tragédies. Ils interrompent la vraie action; je n'y trouve point une exacte vraisemblance, parce que certaines scènes ne doivent point avoir une troupe de spectateurs. Les diseurs du chœur sont souvent vagues et insipides; je soupçonne toujours que ces espèces d'intermèdes avaient eté introduits avant que la tragédie eût atteint à une certaine perfection« [2]). Fénelon ne manque guère d'une certaine sévé-

---

[1]) *loc. cit.*, p. 131.

[2]) L'esthéticien anglais Hurd désirera dans quelques dizaines d'années la restitution du chœur grec; l'opéra naissant ne faisait que satisfaire à ces vœux, si loin que fussent ses chœurs de ceux des anciens.



rité de choix envers les anciens: il se passerait volontiers — ce sont ses propres paroles — d'Aristophane, Plaute, Sénèque le tragique, et »même« d'Ovide[1]). Nous ne nous passerions aujourd'hui ni d'Aristophane ni de Plaute; aussi le jugement de Fénelon nous paraît trop rigide et nous apercevons les limites de son goût.

Par contre, et ainsi que nous l'avons vu chez Shaftesbury, lui aussi prend le divin Homère en défense absolue contre toute critique. Au lieu de le reprendre au sujet de ses dieux, il faut comprendre qu'il les a trouvés chez ses contemporains, et il ne faut que l'admirer pour la forme qu'il a su donner à ces idées. S'il y a des gens qui ne peuvent souffrir la trop grande simplicité des mœurs homériques, il ne laisse pas de les en reprendre en proclamant ses inclinations toutes contraires. Le Titien a bien peint des champs, des ruisseaux et des monts, en se gardant »de peindre un riche parterre avec les jets d'eaux et les bassins de marbre«; de même »Homère n'a-t-il pas dépeint avec grâce l'île de Calypso, et les jardins d'Alcinoüs, sans y mettre ni marbre, ni dorure?«. — D'autre part, il désavoue ceux qui font du tort à Homère par trop de zèle, en trouvant chez lui des choses inexistantes: »Je ne crois pas (et c'est peut-être ma faute) ce que divers savants ont cru«, par exemple à sa profonde politique, à sa haute morale, à sa théologie sublime; il suffit d'y voir seulement une morale simple et saine prêchant l'unité et la concorde par la discorde même[2]).

Fénelon fait donc preuve de critique et de profonde compréhension de l'antiquité; par ces raisons mêmes, nous l'avons

---

[1]) *Lettre à l'Ac.*, p. 147.

[2]) *Ibid.* p. 156—7. Comparez le très spirituel dialogue entre Homère et Esope dans les *Dialogues des morts* de Fontenelle (ed. 1790, vol. I, p. 216). Es. »Quoi! n'avez-vous pas prétendu cacher de grands mystères dans vos ouvrages?« Hom. »Hélas! point du tout«. Es. »Cependant, tous les savants de mon temps le disaient; il n'y avait rien dans l'Iliade, ni dans l'Odyssée, à quoi ils ne donnassent les allégories les plus belles du monde. Ils soutenaient que tous les secrets de la théologie, de la physique, de la morale, et des mathématiques même, étaient renfermés dans ce que vous aviez écrit. Véritablement il y avait quelque difficulté à les développer; où l'un trouvait un sens moral, l'autre en trouvait un physique: mais après cela, ils convenaient que vous aviez tout su, et tout dit à qui le comprenait bien«.

dit, il ne pouvait exiger autre chose des modernes qu'une compréhension de la manière dont les anciens exprimaient l'univers. Il est loin de les adorer en idoles; s'il les présente, tout de même, comme modèles, il en voit de bonnes raisons dans leur haute perfection esthétique; encore cherche-t-il à expliquer celle-ci par certaines données extérieures qui facilitèrent aux anciens le haut degré de développement auquel ils arrivèrent. Ainsi dans la *Lettre à l'Académie*, quelques années avant l'apparition des *Réflexions* de Dubos, nous trouvons l'attention du lecteur appelée sur le rôle joué par le climat: »certains climats sont plus heureux que d'autres, pour certains talents, comme pour certains fruits«, Il en donne quelques exemples en opposant l'Arcadie aux Scythes pour les arts, la Sicile à la Laponie pour la musique, Athènes à la Béotie pour la sublilité et la vivacité de l'esprit.

Fénelon prend envers la Querelle une position toute en nuances. S'il n'est pas impossible aux modernes d'égaler les anciens. c'est du moins très difficile. L'opinion dernière de l'évêque de Cambrai semble cristallisée dans une comparaison étendue qui semble devenir presque un apologue sous sa plume:

> »Les inventeurs de l'architecture qu'on nomme gothique, et qui est, dit-on celle des Arabes, crurent sans doute avoir surpassé les architectes grecs. Un édifice grec n'a aucun ornement, qui ne serve qu'à orner l'ouvrage; les pièces nécessaires pour le soutenir ou pour le mettre à couvert, comme les colonnes et la corniche, se tournent seulement en grâce par leur proportion. Tout est simple, tout est mesuré, tout est borné à l'usage. On n'y voit ni hardiesse, ni caprice, qui impose aux yeux. Les proportions sont si justes, que rien ne paraît fort grand, quoique tout le soit. Tout est borné à contenter la vraie raison: au contraire l'architecte gothique élève sur des piliers très minces, une voute immense, qui monte jusqu'aux nues. On croit que tout va tomber, mais tout dure pendant bien des siècles. Tout est plein de fenêtres, de roses et de pointes. La pierre semble découpée, comme du carton. Tout est à jour, tout est en l'air. N'est-il pas naturel que les premiers architectes gothiques se soient flattés d'avoir surpassé par leur vain raffinement la simplicité grecque?«



Cette dernière phrase contient la morale de l'apologue: de même achève Fénelon, Lucain pensait avoir surpassé Virgile, Sénèque le tragique et Sophocle, le Tasse à son tour Homère aussi bien que Virgile, de même encore les modernes se croient supérieurs aux anciens[1]).

Nous avons vu que Fénelon, pour adoucir aux modernes la comparaison avec les anciens, accusait le climat de la préférence qu'il leur portait. Simultanément, M-me Dacier dans son ouvrage ***Des causes de la corruption du goût*** (1714) remarquait la signification du climat: »il y a des nations si heureusement situées, et que le soleil regarde si favorablement, qu'elles ont été capables d'imaginer et d'inventer elles mêmes, et d'arriver à la perfection; ...il y en a d'autres qui, ensevelies dans un air plus épais, n'ont jamais pu, que par le secours de l'imitation, se tirer de la barbarie où leur naissance les a plongées«. Cette théorie du climat se trouvera pleinement développée chez Dubos, où elle aura pourtant un caractère bien moins exclusif quant aux anciens. Il avoue que quelques nations sont privilégiées, mais il complique le point de vue de l'espace par celui du temps, ce qui contribue puissamment à élargir ses opinions en ne bornant qu'au passé l'absolue supériorité des anciens.

Dubos ne prend aucune part importante à la Querelle, il en parle peu, elle n'entre guère dans le cercle de ses intérêts; il ne s'occupe directement ni de la question des rapports entre les anciens et les modernes, ni de celle des règles. Pourtant, de l'attention qu'il donne au rôle joué par le climat dans les arts, résulte une compréhension spéciale de la perfection des anciens, de même que de tout art moderne.

Ce n'est pas Dubos qui pourrait être accusé de favoriser l'inspiration livresque chez les artistes; il proclame l'inspiration réelle, immédiate, nécessaire par cela même, que la réalité qui nous entoure change de siècle en siècle. Si les lignes suivantes sont destinées spécialement aux peintres, elles n'en sont pas moins facilement reportables à tous les artistes en général, donc aussi aux poètes et littérateurs: »Nos peintres connaissent présentement une nature d'arbres et une nature d'animaux plus belle

---

1) *Ibid.*, p. 160—1.



et plus parfaite que celle qui fut connue aux devanciers de Raphaël et à Raphaël lui-même«, d'où la nécessité pour les artistes de dépasser les modèles traditionnels. »Je me contenterai d'en alléguer trois exemples, les arbres des Pays-Bas, les animaux d'Angleterre et de quelques autres pays, enfin les fruits, les fleurs et les arbres des Indes, tant Orientales qu'Occidentales« [1]). Les vaches entre autres, remarque ingénûment Dubos, ont fait de tels progrès dans leur développement, qu'aucune statue antique ne saurait se mesurer avec les formes des vaches anglaises contemporaines [2]).

Inutile presque de signaler la naïveté du point de vue de l'auteur dans ce passage; les plantes et les animaux ont beau se développer, l'artiste n'en a que peu de profit (hormis pour les fleurs peut-être). C'est le point de vue trop réaliste de Dubos qui l'a conduit à cette assertion trop scientifique; étant d'avis que la nature est inépuisable pour des yeux d'artiste, il étendit cette opinion sur des détails trop pratiques, intéressant peu les arts. Il aurait mieux valu dire, que plus encore que la nature, les yeux de l'homme changent avec les époques. Ce qu'il faut retenir de ces observations de Dubos, c'est que chaque génération apercevant de nouvelles choses, doit pousser toujours plus loin les limites, donc les règles de l'art. Si la nature change, la matière imitative change de même, donc l'expérience du beau et de l'art se trouve renouvelée jusqu'à l'infini.

D'autre part, il n'aurait été aucunement difficile à Dubos d'admettre que si les objets entourant l'artiste varient de siècle en siècle, les yeux de l'artiste eux-mêmes varient en gagnant ou perdant de leur acuité. Quoi de plus naturel que cette opinion pour quelqu'un qui fait dépendre le développement des facultés intérieures de celui des organes physiques, se ressentant naturellement de leur entourage climatique. Voyons plutôt l'exposé de Dubos, avant-coureur de Montesquieu et de Taine.

---

[1]) *loc. cit.*, vol. I., p. 376.

[2]) cf. ce que dira Winckelmann dans ses ***Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke*** (1756), par. 151. »In Viehstücken und Landschaften haben unsere Maler allem Ansehen nach die alten Maler uebertroffen. Die schönern Arten von Thieren unter andern Himmelsstrichen scheinen ihnen nicht bekannt gewesen zu sein«. Le grand esthéticien allemand semble avoir lu Dubos avec attention.



Qu'appelons-nous un génie? »On appelle génie, l'aptitude qu'un homme a reçu de la nature, pour faire bien et facilement certaines choses, que les autres ne sauraient faire que très mal, même en prenant beaucoup de peine« [1]). L'éducation et l'enseignement ne sauraient suppléer au génie, »un élève qui a du génie, remarque finement Dubos, apprend à bien faire, en voyant son maître faire mal«, et d'autre part »ce qu'un homme né avec du génie fait de mieux, est ce que personne ne lui a montré à faire« [2]). De quoi dépend donc, en quoi consiste ce génie, essence même de tous les grands hommes que nous vénérons et cherchons à imiter? Dubos ne balance pas à citer ici des causes toutes physiques: »Je conçois que le génie... consiste dans un arrangement heureux des organes, comme dans la qualité du sang, laquelle le dispose à fermenter durant le travail, de manière qu'il fournisse en abondance des esprits aux ressorts qui servent aux fonctions de l'imagination« [3]). C'est encore cette qualité du sang qu'on appelle »feu poétique«. Et Dubos cherche à appuyer cette compréhension matérialiste du génie par les opinions d'autres que lui: »Tous les philosophes, de quelque sorte qu'ils soient, tombent d'accord que le caractère des esprits vient de la conformation de ceux des organes du cerveau qui servent à l'âme spirituelle à faire ses fonctions« [4]).

Il est curieux qu'avec de telles assertions. Dubos remarque qu'il se »défie des explications physiques, attendu l'imperfection de cette science dans laquelle il faut presque toujours deviner« [5]).

Or, les talents et les génies ne sont point confinés dans un territoire: la Providence les a répartis différents dans différentes nations; pourtant l'expérience nous apprend que les talents et le génie dans l'art sont remarquablement puissants dans certains pays et à certaines époques. Où en chercher la cause?

Il est évident que le climat influe sur les arts. Ils n'aiment guère le froid; les arts plastiques n'ont pas dépassé la Hollande, et encore est-ce ici de la »peinture morfondue«; les Anglais malgré leur amour pour la peinture, n'ont pas de peintres. Le climat trop chaud exclut aussi les arts: l'Espagne

---

[1]) vol. II, p. 6—7. [2]) *Ibid.*, p. 21. [3]) *Ibid.*, p. 13.
[4] *Ibid.*, p. 73. [5]) *Ibid.*, p. 16.



ne compte que deux peintres de seconde classe (à quels peintres Dubos pensait-il en ce disant, ou bien lesquels oubliait-il?). Par contre: »Les Grecs... ne fréquentaient pas plus communément en Egypte, que les Polonais, les autres peuples du nord et les Anglais fréquentent en Italie. Cependant les Grecs eurent bientôt transplanté d'Egypte en Grèce l'art de la peinture, sans que ces souverains et ces républiques encore grossières, se fussent fait une affaire importante de l'acquisition de cet art. C'est ainsi qu'un champ qu'on laisse en friche auprès d'une forêt se sème de lui-même, et devient bientôt un taillis, quand son terroir est propre à porter des arbres« [1]).

Quelles sont les voies par lesquelles le climat influe? Notre esprit et nos inclinations dépendent de la nature du sang; le sang dépend de la nature de l'air. L'air que nous aspirions à l'époque de la formation de nos organes est le plus important, »voilà pourquoi les nations qui habitent sous des climats différents, sont si différentes par l'esprit comme par les inclinations«. — Cet air dépend lui-même des émanations de la terre, qui varient selon les époques, aussi, »les fruits d'une récolte valent mieux que les fruits d'une autre récolte« [2]). L'air ainsi formé influe sur les plantes et les animaux, qui opèrent à leur tour sur l'homme dont ils forment la nourriture.

D'autre part, les rayons du soleil influent de même selon leur différent angle d'inclinaison et la distance du soleil plus ou moins grande; de même encore différents vents agissent différemment ne fût-ce que sur notre bonne ou mauvaise humeur, ce que Saint-Evremond avait déja remarqué. Les influences de l'air peuvent être aussi bien passagères que fixes et opèrent selon ceci différemment.

Toutes ces influences du climat sur l'homme sont indubitables dans différents domaines. Les crimes à Rome augmentent pendant les chaleurs; le climat et la température agissent sur le nombre des suicides plus ou moins considérable. Dubos cite un pays où sur soixante suicides il y en a cinquante au commencement où à la fin de l'hiver, pendant les rafales du vent de nord-est »qui rend le ciel noir, et qui afflige sensiblement les corps les plus robustes«. Tout changement durable

---

[1]) p. 147. [2]) p. 232-4.

opère naturellement avec plus de force, il en résulte par exemple certaines épidémies[1]).

L'air et le climat peuvent enlever ou rendre la santé comme c'est aussi le cas pour l'appétit qu'on perd ou gagne en changeant de contrée. Les lignes suivantes sont encore plus significatives: »L'air natal est un remède pour nous. Cette maladie qu'on appelle le *Hemvé* en quelques pays, et qui donne au malade un violent désir de retourner chez lui, »cum notos

---

[1]) p. 238—9. Nous pouvons citer les mêmes aperçus jetés par la plume agile de Voltaire dans les observations sur l'Angleterre qui se trouvent dans sa lettre *A M**** de 1728, citée dans notre Introduction. Arrivé à Londres, il est ravi de la gaîté qui plane sur tout ce qu'il voit: »le ciel était sans nuages, comme dans les plus beaux jours du midi de la France; l'air était rafraîchi par un doux vent d'occident, qui augmentait la sérénité de la nature, et disposait les esprits à la joie: tant nous sommes m a c h i n e s (souligné par l'auteur), et tant nos âmes dépendent de l'action des corps!« Ce qui achève cette impression radieuse, c'est la parfaite affabilité des personnes rencontrées. Le lendemain le décor change. »Je trouvai le lendemain, dans un café malpropre, mal meublé, mal servi et mal éclairé, la plupart de ces messieurs, qui la veille étaient si affables et d'une humeur si aimable; aucun d'eux ne me reconnut; je me hasardai d'en attaquer quelques-uns de conversation; je n'en tirai point de réponse, ou tout au plus un oui ou un non; je me figurai qu'apparemment je les avais offensés tous la veille«. Il ne se souvenait pourtant pas ni d'avoir dit »que les cuisiniers français l'emportaient sur les anglais«, ou »que Paris était une ville plus agréable que Londres« ni aucune autre »énormité pareille«. Les ayant interrogé sur la cause de leur tristesse, il n'en reçoit qu'une brève réponse, dite »d'un air refrogné« et constatant »qu'il faisait un vent d'est«. »Je sortis brusquement du café, continue Voltaire, et j'allai à la cour, plein de ce beau préjugé français qu'une cour est toujours gaie. Tout y était triste et morne, jusqu'aux filles d'honneur. On y parlait mélancoliquement du vent d'est... le climat opérait déja sur moi, et je m'étonnais de ne pouvoir rire. Un fameux médecin de la cour, à qui je confiai ma surprise, me dit que j'avais tort de m'étonner, que je verrais bien autre chose au mois de novembre et de mars; qu'alors on se pendait par douzaines; que presque tout le monde était réellement malade dans ces deux saisons, et qu'une mélancolie noire se répandait sur toute la nation: car c'est alors, dit-il, que le vent d'est souffle le plus constamment. Ce vent est la perte de notre île. Les animaux mêmes en souffrent, et ont tous l'air abattu. Les hommes qui sont assez robustes pour conserver leur santé dans ce maudit vent perdent au moins leur bonne humeur. C'était, à l a l e t t r e, par un vent d'est qu'on coupa la tête à Charles I-er, et qu'on détrôna Jacques II« (*Lettres Philos.*, ed. Lanson, vol. II, p. 258).

tristis desiderat haedos« (Juv. Sat. 13) est un instinct qui nous avertit que l'air où nous nous tenons, n'est pas aussi convenable à notre constitution que celui pour lequel un secret instinct nous fait soupirer. Le *Hemvé* ne devient une peine de l'esprit que parce qu'il est réellement une peine du corps. Un air trop différent de celui auquel l'on est habitué est une source d'indisposition et de maladie« [1]).

S'il y a de telles variations extérieures, de combien plus fortes seront-elles à l'intérieur? Le climat influe sur les idées et les mœurs, assertion pour laquelle Dubos cite divers exemples. Le catholicisme est un, mais combien de différences de culte ne compte-t-il pas? Pour les mœurs, Dubos avance comme exemple les Polonais, habitant un pays où abonde le sel: »C'est à ce sel dominant dans la terre de Pologne, que les philosophes attribuent la fertilité prodigieuse de la plupart de ses contrées, aussi bien que la grosseur extraordinaire des fruits, et s'il est permis de s'expliquer ainsi, le grand volume du corps des hommes nés et nourris dans ce pays-là« [2]). Effectivement, comment les habitants d'un tel pays ne seraient-ils pas gros mangeurs? Nous le voyons, Dubos n'est jamais à bout d'arguments. Les divers climats influent sur les diverses constitutions physiques, celles-ci à leur tour influent sur les différentes inclinations: »Un grand d'Espagne dépense en galanterie. Un palatin de Pologne dépense en vin et en eau-de-vie« [3]).

Un peuple doit-il absolument rester esclave de l'air qu'il respire, de la température qui l'entoure? Il dépend encore des matériaux qu'il digère, or c'est là que gît la possibilité de progrès: le commerce transporte dans des pays distants, au nord de l'Europe (par exemple en Pologne) différentes denrées, du café, du chocolat, du vin, »ces sucs remplissent le sang d'un homme du nord d'esprits animaux formés en Espagne, et sous les climats les plus ardents« [4]). Les résultats ne se font pas attendre: »L'usage fréquent et habituel des denrées des pays chauds rapproche donc, pour ainsi dire, le soleil des pays du nord et il doit mettre dans le sang et dans l'imagination des habitants de ce pays une vigueur et une délicatesse que n'a-

---

[1]) p. 242. [2]) p. 287. [3]) p. 249. [4]) p. 282.

vaient pas leurs aïeux, dont la simplicité se contentait des productions de la terre qui les avait vus naître«. Les nouvelles maladies elles-mêmes affinent l'homme: »on y doit avoir, pour cela même, plus de chaleur et plus de subtilité dans le sang«[1].

Si nous passons aux phénomènes entièrement intérieurs, nous trouvons de même qu'ils sont sous l'influence du climat, et ceci plus encore que les phénomènes extérieurs. C'est sur ce chemin que nous nous trouvons ramenés vers l'art: l'artiste étant entouré d'un tel milieu climatique, comment ne le ferait-il point passer dans son art? »En Italie... le vague de l'air est d'un bleu verdâtre, et les nuages de l'horizon y sont d'un jaune et d'un rouge très foncés. Dans les Pays-Bas le vague de l'air est d'un bleu pâle, et les nuages de l'horizon n'y sont teints que de contours blanchâtres. On peut même remarquer cette différence dans les ciels des tableaux du Titien et des tableaux de Rubens, ces deux peintres ayant représenté la nature telle qu'elle se voit en Italie et dans les Pays-Bas, où ils la copiaient«[2].

Encore le peintre ne fait-il ici que représenter les objets qu'il voit dans son entourage physique. Dubos va encore plus loin et ne voit guère pourquoi cette influence ne pourrait pas s'étendre sur tous les domaines de la vie intérieure: »Pourquoi ne pas croire que c'est le physique qui donne la loi au moral?«[3].

Et définitivement, c'est dans ce tableau bien compréhensible aujourd'hui à tout lecteur de Taine, que Dubos nous présente le développement de l'homme:

> »Comme deux graines venues sur la même plante donnent un fruit dont les qualités sont différentes, quand ces graines sont semées en de terrains différents, ou bien quand elles sont semées dans le même terroir en des années différentes: ainsi deux enfants qui seront nés avec leurs cerveaux composés précisément de la même manière deviendront deux hommes différents pour l'esprit et pour les inclinations, si un de ces enfants est élevé en Suède, et l'autre en Andalousie. Ils deviendront même

[1]) p. 283. [2]) p. 288. [3]) p. 301.

différents bien qu'élevés dans le même pays, s'ils y sont élevés en des années dont la température soit différente« [1]).

Ces pensées sur la grande importance du milieu physique flottaient dans l'air dans le premier quart du siècle. Nous les avons signalées chez Saint-Evremond et chez Mme Dacier, Dubos cite à ce propos la *Digression sur les anciens* de Fontenelle et les *Voyages* de Chardin dont nous rapportons cette phrase caractéristique: »Le climat de chaque peuple est toujours, à ce que je crois, la principale cause des inclinations et des coutumes des hommes, qui ne sont pas plus diverses entre elles que la constitution de l'air est différente d'un lieu à un autre« [2]). Pourtant Dubos est le premier qui n'ait point traité le problème incidemment et s'en soit occupé méthodiquement. Montesquieu l'accueillit et le développa dans l'*Esprit des Lois.*

Les observations de l'abbé Dubos toutes ingénieuses qu'elles soient, n'en sont pas moins naïves dans quelques détails. Montesquieu (1748) procédera par expérimentation, citera des résultats bien plus sérieux et pour cela liera ses remarques en un système bien plus scientifiquement méthodique. Il commence par poser clairement les faits rencontrés dans l'histoire et la vie, les faits qui permettent d'en chercher quelque cause et quelque principe latent: »S'il est vrai que le caractère de l'esprit et les passions du cœur soient extrêmement différents dans les divers climats, les lois doivent être relatives et à la différence de ces passions et à la différence de ces caractères«. La question qui nous occupe n'est pour lui qu'une des prémisses à éclaircir pour l'objet principal de son travail, les lois, elle n'en est que plus soigneusement discutée par l'auteur.

---

[1]) p. 231—2.

[2]) La pensée n'était point d'ailleurs originaire de l'époque. Les anciens étaient loin de l'ignorer. Dubos cite encore Tite Live dont la phrase est curieuse au point de devoir être recitée ici: »Sicut in frugibus pecudibusque, non tantum semina ad servandam indolem valent, quantum terrae proprietas, cœlique, sub quo aluntur, mutat... Generosius in suo quidquid sede gignitur. Insitum alienae terrae, natura vertente, se degenerat« (Hist. lib. 28 — Dub. vol. II. p. 261). Pour les autres devanciers de Dubos cf Lombard, *L'Abbé Du Bos*, p. 243—7. Il oublie Saint-Evremond. Voir aussi Chauvriré *Jean Bodin*, 1914.

Il aborde le problème en naturaliste faisant part de ses observations et expériences. »Les nerfs, qui aboutissent de tous côtés au tissu de notre peau, font chacun un faisceau de nerfs. Ordinairement ce n'est pas tout le nerf qui est remué; c'en est une partie infiniment petite. Dans les pays chauds, où le tissu de la peau est relâché, les bouts des nerfs sont épanouis, et exposés à la plus petite action des objets les plus faibles. Dans les pays froids, le tissu de la peau est resserré et les mamelons comprimés; les petites houppes sont en quelque façon paralytiques; la sensation ne passe guère au cerveau que lorsqu'elle est extrêmement forte, et qu'elle est de tout le nerf ensemble«. La valeur de ces données physiques est sérieuse pour le goût et les arts, puisque, comme le dit Montesquieu immédiatement après les lignes citées, »c'est d'un nombre infini de petites sensations que dépendent l'imagination, le goût, la sensibilité, la vivacité« [1]).

Effectivement les résultats de cette paralysie partielle des houppes nerveuses sont considérables aux yeux de l'auteur. »Dans les pays froid on aura peu de sensibilité pour les plaisirs; elle sera plus grande dans les pays tempérés; dans les pays chauds elle sera extrême. Comme on distingue les climats par les degrés de latitude, on pourrait les distinguer, pour ainsi dire, par les degrés de sensibilité«. Et il illustre sa thèse de l'exemple des opéras en Angletetre et en Italie: »les mêmes

[1]) Montesquieu cite à ce sujet l'expérience qui suit: »J'ai observé le tissu extérieur d'une langue de mouton dans l'endroit où elle paraît, à la simple vue couverte de mamelons. J'ai vu avec un microscope sur ces mamelons de petits poils ou une espèce de duvet; entre les mamelons étaient des pyramides qui formaient par le bout comme des petits pinceaux. Il y a grande apparence que ces pyramides sont le principal organe du goût. — J'ai fait geler la moitié de cette langue, et j'ai trouvé a la simple vue les mamelons considérablement diminués; quelques rangs même de mamelons s'étaient enfoncés dans leur gaine. J'en ai examiné le tissu avec le microscope, je n'ai plus vu de pyramides. A mesure que la langue s'est dégelée, les mamelons, à la simple vue, ont paru se relever; et, au microscope, les, petites houppes ont commencé à reparaître«. — Comparez l'opinion de Winckelmann dans sa *Geschichte der Kunst des Altertums*: »Die Bildung des Gesichts ist so verschieden wie die Sprachen, ja wie die Mundarten derselben; und diese sind es vermögen der Werkzeuge der Rede selbst, so dass in kalten Ländern die Nerven der Zunge starrer und weniger schnell sein müssen als in wärmen Ländern« (ed. Fleischer, Wien 1913, p. 38.).



pièces et les mêmes acteurs«, »la même musique« produisent »des effets si différents sur les deux nations, l'une est si calme, et l'autre si transportée, que cela paraît inconcevable«.

Le même phénomène se reproduit pour la douleur, et ici les observations et conclusions de l'auteur ne laissent point d'être un peu aventureuses. »Il en sera de même pour la douleur: elle est excitée en nous par le déchirement de quelque fibre de notre corps. L'auteur de la nature a établi que cette douleur serait plus forte à mesure que le dérangement serait plus grand: or, il est évident que les grands corps et les fibres grossières des peuples du nord sont moins capables de dérangement que les fibres délicates des peuples das pays chauds: l'âme y est donc moins sensible à la douleur. Il faut écorcher un Moscovite pour lui donner un sentiment« [1]).

M. Lanson a fait justement remarquer, qu'il ne fallait exagérer en rien le penchant matérialiste et un tant soit peu mécanique de ces observations de Montesquieu. Il tend même à le trouver moins exagéré que Dubos. Montesquieu »apportait une précision géniale... à la théorie des climats esquissée par Dubos, lorsque, dans un court chapitre dont on n'a jamais, me semble-t-il, fait valoir suffisamment l'importance, il établit que la puissance des causes physiques est en raison inverse, et celles des causes morales en raison directe du degré de civilisation« [2]). Citons à notre tour ce chapitre important, le 4-e du XIX-e livre de l'*Esprit des lois*, il porte le titre *Ce que c'est que l'esprit général*:

> »Plusieurs choses gouvernent les hommes: le climat, la religion, les lois, les maximes du gouvernement, les exemples des choses passées, les mœurs, les manières; d'où il se forme un esprit général qui en résulte. — A mesure que, dans chaque nation, une des causes agit avec plus de force, les autres lui cèdent d'autant. La nature et le climat dominent presque seuls sur les sauvages; les manières gouvernent les Chinois; les lois tyrannisent le Japon; les mœurs donnaient autrefois

---

[1]) *Esprit des lois*, ed. Firmin-Didot, p. 189—90.

[2]) *Revue d'histoire littéraire*, 1914, p. 441 (Compte-rendu du livre de Lombard sur l'abbé Dubos).



le ton dans Lacédémone; les maximes du gouvernement et les mœurs anciennes le donnaient dans Rome.«

L'influence du climat reste un fait avéré, mais son importance décroît à mesure que croît la civilisation, c'est bien la pensée de Montesquieu. Or, nous croyons la trouver — par avance — et même plus développée, dans la ***Digression sur les anciens et les modernes*** de Fontenelle.

Rappelons le passage remarqué par Dubos, où Fontenelle pose la question du climat, et rappelons aussi ses restrictions. »Peut-être notre terroir de Frace n'est-il pas propre pour les raisonnements que font les Egyptiens, non plus que pour leurs palmiers, et sans aller si loin, peut-être les orangers, qui ne viennent pas aussi facilement ici qu'en Italie, marquent-ils qu'on a en Italie un certain tour d'esprit que l'on n'a pas tout à fait en France. Il est toujours sûr que par l'enchaînement et la dépendance réciproque qui est entre toutes les parties du monde matériel, les différences de climats qui se font sentir dans les plantes doivent s'étendre jusqu'aux cerveaux, et y faire quelque effet«.

Voici la thèse — et voici les restrictions:

»Cet effet cependant y est moins grand et moins sensible, parce que l'art et la culture peuvent beaucoup plus sur les cerveaux que sur la terre, qui est d'une matière plus dure et plus intraitable«.

C'est donc bien la civilisation qui atténue l'influence du climat sur l'homme, et Fontenelle ne tarde guère à développer cette constatation. »La facilité, qu'ont les esprits à se former les uns sur les autres, fait que les peuples ne conservent pas l'esprit original qu'ils tireraient de leur climat. La lecture des livres grecs produit en nous le même effet à proportion que si nous n'épousions que des Grecques. Il est certain que par des alliances si fréquentes le sang de Grèce et celui de France s'altéreraient, et que l'air de visage particulier aux deux nations changerait un peu«. Et Fontenelle, qui tout à l'heure découvrait audacieusement l'influence du climat, en vient maintenant à la réduire fortement sinon à la supprimer: »...la différence du climat, ne doit être comptée pour rien, pourvu que les esprits soient d'ailleurs également cultivés« [1]). Invoquons

[1]) ed. 1767, vol. IV, p. 172—4.



Fontenelle en lisant Dubos, ne l'oublions pas en admirant Montesquieu.

Nous nous sommes arrêtés longuement sur la question de l'influence du climat: nous avons vu qu'elle attirait l'attention des contemporains. Ce problème est intimement lié à notre chapitre en ce que, reconnaissant la variabilité nécessaire des facultés et inclinations dans le temps et l'espace, il ne peut qu'affaiblir singulièrement toute valeur absolue, donc législative, de quelque système que ce soit, nécessairement localisé, donc borné à quelque moment et à quelque place. Si la nature change, si l'homme change avec elle, comment voudrait-on en arrêter le développement à ce qui fut dans une époque quelconque? De là, la condamnation nécessaire de toute tyrannie envers le goût et les arts, exercée par les principes de n'importe quelle époque. L'expérience esthétique est infinie puisque nos yeux changent aussi bien que la nature elle même, et que les facultés créatrices de l'artiste dépendent, elles aussi, des causes physiques. Toute suprématie intellectuelle et artistique, fût-ce celle des anciens, donc aussi toute règle n'étant que l'expression d'une telle suprématie exercée par quelque école, ne peuvent être qu'absolument relatives.

Ainsi la vénération pour l'école et l'autorité tend à s'amoindrir. M-me Dacier est presque de l'arrière-garde, lorsqu'elle s'évertue, après Le Bossu, à défendre les »grossièretés« d'Homère par le fait même, que le Saint Esprit se les permettait aussi — dans la Bible. Batteux lui-même enlève aux arts et à la volonté humaine le pouvoir de créer les règles: »Les Arts ne créent point leurs règles: elles sont indépendantes de leur caprice et invariablement tracées dans l'exemple de la nature«, il semble ainsi réduire l'art et la règle au naturel, ce qui d'ailleurs est loin d'être observé scrupuleusement dans son traité.

L'abbé Trublet lui-même marche avec le temps et dans le III-e volume de ses Essais, paru en 1754 il s'exprime avec justesse et perspicacité au sujet des règles. Quelle en est l'origine? »Nous devons les règles aux premiers ouvrages, et ceux-ci au génie seul. Nous devons les seconds ouvrages, en partie aux premiers, en partie aux règles, mais en plus grande

partie encore au génie«. Car, de quelle manière les auteurs produisent-ils leurs ouvrages? »Un homme ordinaire fait un ouvrage conforme aux règles connues. Un grand homme en fait un qui donne lieu à des nouvelles règles. Les premières greffes ont été prises sur des arbres qui n'avaient point été greffés. De même il y a de beaux génies qui sans avoir de modèles, en ont servi aux autres«. Ces règles sont-elles ainsi entièrement à négliger? non: »La plupart des règles connues sont bonnes. Il ne s'agit pas tant de les réformer que d'y ajouter sans cesse, à mesure qu'on fera plus de réflexions sur les bons ouvrages anciens, et qu'il paraîtra de nouveaux bons ouvrages qui feront faire de nouvelles réflexions. Tout excellent ouvrage doit ajouter ainsi à l'art; ainsi il ira toujours en se perfectionnant« [1]). Le génie qui fournira de nouvelles règles doit naturellement commencer par enfreindre les anciennes. Que dira le public? Il pourra facilement désavouer ou méconnaître le mérite de l'auteur, mais si celui-ci arrive à plaire, il plaira d'autant plus que ses principes seront nouveaux. — En appuyant sur la nouveauté toujours jeune de l'art, Trublet admet pleinement l'infinie expérience esthétique, qui ne permet point au critique et à l'artiste de s'arrêter sur tel système.

Nous venons de passer en revue quelques-unes des opinions les plus significatives du siècle, tant sur les règles elles-mêmes, que sur le fonds généralement identique d'où elles proviennent. La pensée du XVIII-e siècle rendait en somme impossible l'apparition d'un nouvel *Art Poétique*. Si la règle existe, elle n'a qu'une valeur relative et ne seconde vraiment que les talents de second ordre. Si elle existe, elle n'existe peut-être que pour un territoire limité et une époque restreinte. Donc, point d'idolâtrie de règle ni d'école! [2]).

---

[1]) p. 138—40.

[2]) Nous n'avons voulu qu'indiquer la courbe générale des idées nouvelles sans prétendre épuiser la liste des auteurs qui n'ont fait que suivre le courant. Parmi ceux-ci il y en a de très grands. C'est ainsi que nous n'avons guère oublié de nous documenter dans Voltaire, mais ses *Lettres*

Inutile d'ajouter que la pratique était bien loin, au XVIII-e siècle, de suivre ces théories avancées pour l'époque et à tout prendre assez rares. Jamais la pratique littéraire n'a mieux montré combien elle était routinière. Théories révolutionnaires par échappées, pratique bien classique — voici le XVIII-e siècle. Mais un nouvel *Art Poétique* était tout de même impossible.

---

sur Oedipe, son *Essai sur la poésie épique*, ses *Anciens et Modernes*, auraient un intérêt bien plus grand pour qui étudierait Voltaire lui-même plutôt que la pensée générale du siècle.



CHAPITRE V.

Les arts plastiques dans leur opposition à la poésie.

Avant de passer à la considération des diverses branches de l'art, il nous faut toucher une question importante, celle de leur classification. Ce n'est qu'à première vue qu'elle paraît toute formelle; comprise justement, elle s'occupe de savoir, si dans le vaste domaine de l'art, on ne pourrait trouver quelques caractères qui, en en opposant certaines parties, aident à en mieux saisir l'entier.

Quel procédé doit-on choisir ici, quel principe de division faut-il adopter?

Celui qui s'offrit le premier à l'attention d'un esprit observateur, fut celui de la distinction des sens intéressés. Comme on s'accordait au XVIII-e siècle sur le fait, que les deux sens esthétiques par excellence, sont ceux de la vue et de l'ouïe, il est évident que la division en arts plastiques et acoustiques devait passer pour une distinction fondamentale.

Le XVIII-e siècle s'est senti naturellement amené à émettre son opinion sur la question des rapports existant entre ces deux grands domaines de l'art. Le problème avait d'ailleurs appelé l'attention bien avant le XVIII-e siècle; on aimait citer comme credo le *ut pictura poesis* des anciens, en en exagérant la portée. En même temps on n'était pas, bien avant le XVIII-e siècle, sans voir certaines différences entre les deux arts. Ce siècle s'intéressa tout spécialement à ces rapports, similitudes et divergences.

Nous passons sur la distinction des sens réceptifs, que nous connaissons déjà. Quelles furent les autres étapes de la connaissance des limites et différences qu'on remarque entre

les arts plastiques, ou comme on s'habitua à dire en usant du *pars pro toto*, entre la peinture et la poésie? Cette question présentera un intérêt spécial pour quiconque se souvient du Laocoon de Lessing.

Shaftesbury par son traité sur le sujet d'Hercule entre la Vertu et la Volupté [1]) paya son tribut aux arts plastiques qui l'intéressaient autant que la poésie elle-même.

Il y souligne les ressemblances entre les deux arts tout en faisant ressortir certaines nuances. De même que le poète se dirigeait d'après la vraisemblance, de même le peintre doit se rallier à la ***Probability of seeming truth*** qui est la ***real truth of art***. C'est bien pour cette raison que le peintre peut employer quelque licence, comme par exemple celle de transformer les costumes historiques, conformément aux exigences du beau et de l'art.

Shaftesbury exige encore l'unité d'action dans la peinture comme il le faisait pour la poésie; pourtant il admet ici aussi quelques exceptions. Cette unité se trouve basée dans la nature des choses, puisque la peinture doit se borner à un moment, n'en pouvant juxtaposer deux, au risque de faire deux tableaux au lieu d'un. Cette juste et naturelle distinction du moment dans la peinture existe ainsi dans les ***Characteristicks*** et il faut nous en souvenir. Shaftesbury ajoute immédiatement deux observations tendant à élargir — dans la mesure du possible et du vraisemblable — ce cadre nécessairement étroit de la peinture. Une de ces observations concerne le passé, l'autre le futur (par rapport au moment choisi et représenté par le peintre). »Nonobstant la primauté absolue de la passion principale et immédiate, l'artiste peut encore laisser dans son sujet quelque vestige de la passion précédente, de cette façon, non seulement il nous permet de saisir une passion croissante avec une autre qui décline, mais, ce qui est plus, une passion forte et déterminée avec la passion contraire déjà révolue« [2]), et il cite comme exemple des larmes sur un visage

---

[1]) ***Notion of the historical draught or tablature of the judgment of Hercules according to Prodicus Lib. II. Xen. de Mem. Soc.*** — 1713.

[2]) »notwithstanding the ascendency or reign of the principal and immediate passion, the artist has power to leave still in his subject the

rasséréné. Voici pour le passé; de même pour l'avenir: »Le corps qui se meut plus lentement que la pensée se trouve facilement dépassé par celle-ci... quand la pensée se dirige soudainement vers de nouvelles voies, les organes corporels plus proches de la pensée et plus vifs, comme par exemple, les yeux ou les muscles au-dessus de la bouche et sur le front, sonnant l'alarme et se tournant incessament vers ces nouvelles voies, laissent pour plus tard aux parties plus distantes et plus lourdes le soin de s'adapter et de changer leur attitude« [1]).

Si déjà le peintre réussit à conserver dans son œuvre l'unité d'action et de moment, il doit tendre à éviter un autre écueil sérieux, celui de l'allégorie. La peinture est, selon Shaftesbury, l'art qui cherche le plus à rendre l'impression de la réalité et à faire le plus d'illusion possible. Aussi est-il compréhensible qu'»un tableau historique ou moral doit nécessairement perdre beaucoup de sa simplicité et de son charme naturel, sitôt que quelque chose du domaine énigmatique et allégorique s'y trouve visiblement et directement inséré« [2]).

L'attention de l'auteur des *Characteristicks* se porte ainsi sur deux traits spécifiques de la peinture: l'unité du moment

---

tracts or footsteps of its predecessor: so as to let us behold not only, a rising passion together with a declining one; but what is more, a strong and determinate passion, with its contrary already discharg'd and banish'd« (*loc cit.*, vol. III, p. 355).

[1]) »The body, which moves much slower than the mind, is easily out-strip'd by this later; and the mind on a sudden turning it-self some new way, the nearer situated and more sprightly parts of the body (such as the eyes and muscles about the mouth aud forehead) taking the alarm and moving in an instant, may leave the heavier and more distant parts to adjust themselves and change their attitude some moments after«. (*Ibid.*)

[2]) »a historical and moral piece must of necessity lose much of its natural simplicity and grace, if any thing of the emblematical or enigmatick kind be visibly and directly intermix'd (p. 381—2). — Shaft. a eu des devanciers au XVII-e siècle et des contemporains au XVIII-e. Félibien (*Le songe de Philomathe* dans le IV-e vol. (1685) des *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*; c'est une discussion entre les personnifications de la Poésie et de la Peinture), Le Brun, de Piles ont émis bien des idées analogues. Shaftesbury se trouve remis dans les rangs: ces idées étaient dans l'air. Nous ne désirons que prouver leur large divulgation dans le siècle de Lessing. — cf. sur ce point Lombard, *loc. cit.* p. 211—24 et Mustoxidi, *loc. cit.*, p. 27-9.



et l'élimination de l'allégorie; ces deux conditions que l'auteur pose au peintre, distinguent son art avant tout de la poésie qui, n'étant point tenue de se conformer à un moment, possède aussi d'autres moyens pour développer une allégorie.

Jonathan Richardson dans sa *Théorie de peinture* (1715) [1]) constate, lui aussi, l'avantage de simultanéité que possède la peinture. Il est vrai qu'elle l'achète au prix de quelque inconvénient: »Comme la peinture ne peut représenter qu'un instant on ne doit représenter aucune action qui ne puisse être supposée s'écouler dans ce moment« [2]). Il est intéressant que c'est la peinture d'histoire qui lui semble le mieux répondre à cette exigence: »Tout tableau historique est une représentation d'un point unique du temps; c'est ce moment qui doit être choisi« [3]). L'argument est spécieux, car plus qu'autre part, il nous faut connaître dans une scène historique la chaîne des causes et effets.

Pour le prix de cette restriction quel avantage! Il consiste en ce que »la peinture verse (*pours*) les idées dans notre entendement, tandis que la parole les fait entrer goutte à goutte (*drop*). Toute la scène s'offre à nous en un regard, lorsqu'elle est peinte, tandis que la parole ne peut lever le rideau que petit à petit« [4]). La peinture est ainsi plus aisément compréhensible, et ajoutez, qu'elle l'est pour tous. »Les idées ainsi amenées à nous, ont l'avantage qu'elles viennent non par une lente progression de paroles, et dans un langage particulier à une nation seulement, mais avec une telle vélocité, et d'une manière si universellement accessible, que c'est là quelque chose de semblable à une intuition ou une inspiration; et ceci vu que l'art auquel on le doit ressemble à une création de choses considérables et d'un grand prix, bien que faites d'un matériel inconsidérable et de valeur nulle« [5]). La poésie, tout

---

[1]) *The theory of paintig, ed. cit.*, Birmingham 1792.

[2]) »The picture being to represent but one instant of time, no action must be represented which cannot to be doing in that instant« (p. 28).

[3]) »Every historical picture is a representation of one single point of time; this then must be chosen« (p. 27).

[4]) »Painting has another advantage over words, and that is, it pours ideas into our minds, words only drop them. The whole scene open at one view, whereas the other way lifts up the curtain by little and little« (p. 6).

[5]) »... the ideas thus conveyed to us have the advantage, they come not by a slow progression of words, or in a language peculiar to one

au contraire, doit renoncer à tous ces avantages, et Richardson illustre cette opinion de l'exemple d'une description poétique comparée à sa représentation en peinture.

Tous ces traits se retrouveront quelques années plus tard précisés et amplifiés chez l'abbé Dubos qui, par le titre même de son ouvrage [1]), indique vouloir s'occuper des deux catégories de l'art dont il est question. Aussi ne manquera-t-il point de les opposer avec plus d'insistance que quiconque avant lui.

La première chose qui appelle notre attention dans les *Réflexions* est l'appréciation générale du degré d'impression faite sur l'âme par la peinture et la poésie. Selon l'auteur, c'est la première qui en fait le plus: »Je crois que le pouvoir de la peinture est plus grand sur les hommes, que celui de la poésie, et j'appuie mon sentiment sur deux raisons. La première est que la peinture agit sur nous par le moyen du sens de la vue«. Il est vrai que les cris d'un blessé invisible font une plus forte impression sur nous que n'en ferait la vue même. Mais il serait difficile de faire une œuvre d'art composée uniquement de cris, et c'est pour cela que, dans l'art du moins, »on peut dire métaphoriquement parlant, que l'œil est plus près de l'âme que l'oreille«. La seconde des raisons citées est plus importante: »...la peinture n'emploie pas de signes artificiels, ainsi que le fait la poésie, mais bien des signes naturels. C'est avec des signes naturels que la peinture fait ses imitations« [2]). En parlant ainsi Dubos veut dire que, si voyant un tableau nous en saisissons la signification immédiatement, sans nécessité d'un interprête intérieur qui doive en traduire le langage en un autre, il n'en est pas de même pour l'art parlé et écrit, qui, employant des symboles, phoniques ou graphiques, sons ou lettres, en exige une compréhension spéciale, pour donner en échange la jouissance de

---

nation only; but with such a velocity, and in a manner so universally understood, that it is something like intuition or inspiration; as the art by which it is affected resembles creation, things so considerable and of so great a price, being produced out of materials so inconsiderable, of a value next to nothing« (p. 178).

[1]) *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719.

[2]) *loc. cit.*, vol. I, p. 381–2.



l'ouvrage [1]). La poésie a encore un inconvénient qui par cela même devient un avantage pour la peinture: »Les vers les plus touchants ne sauraient nous émouvoir que par degrés, et en faisant jouer plusieurs ressorts de notre machine les uns après les autres. Les mots doivent d'abord réveiller les idées dont ils ne sont que des signes arbitraires. Il faut ensuite que ces idées s'arrangent dans l'imagination, et qu'elles y forment ces tableaux qui nous touchent, et ces peintures qui nous intéressent. Toutes ces opérations, il est vrai, sont bientôt faites; mais il est un principe incontestable dans la mécanique, c'est que la multiplicité des ressorts affaiblit toujours le mouvement parce qu'un ressort ne communique jamais à un autre tout le mouvement qu'il en a reçu« [2]). Cette successivité de la poésie présente le contraire de la simultanéité de la peinture, et c'est ainsi que le désavantage du moment dans la peinture, observé et connu de Shaftesbury, se trouve ici compensé par un avantage, de même que chez Richardson.

Pourtant la poésie possède aussi des côtés que la peinture ne peut atteindre. Si, comme nous le savons, le peintre est entravé dans le temps et l'espace, s'il »ne peut... peindre dans chaque tableau qu'un des sentiments qu'il lui est possible d'exprimer«, le poète tout au contraire peut en décrire plusieurs: »Comme le tableau qui représente une action ne nous fait voir qu'un instant de sa durée, le peintre ne saurait atteindre au sublime, que les choses qui ont précédé la situation présente

---

[1]) M. Mustoxidi *loc. cit.*, p. 28 appuie fortement sur le fait que cette question est vide de sens et ne présente aucun intérêt scientifique. Constatons son intérêt historique qui nous suffit. cf. encore avant Dubos l'opinion de de Piles: »— les paroles ne seront jamais prises pour la chose même ...la parole n'est que le signe de la chose« (*Cours de peinture par principe* (1708), vol. II, p. 358). — Citons aussi l'opinion d'Addison, rappelée par M. Lombard *loc. cit.*, p. 221 n. 3: »La description est bien plus éloignée que la peinture des choses qu'elle représente« (*Spectator*, vol. IV, p. 280).

[2]) vol. I, p. 383—4. — Rappelons ici le point de vue de de Piles: »...la peinture se développe, et nous éclaire en se faisant voir tout d'un coup; la poésie ne va à son but, et ne produit son effet qu'en faisant succéder une chose à une autre. Or, ce qui est serré est bien plus agréable, dit Aristote, et touche bien plus vivement que tout ce qui est diffus« (*loc. cit.*, vol. II, p. 355).



jettent quelquefois dans un sentiment ordinaire... la poésie peut employer ce merveilleux qui naît des circonstances et qu'on appellera, si l'on veut, un sublime de rapport«[1]). Rappelons que Shaftesbury, remarquant le même défaut dans la peinture, lui octroya quelque possibilité d'y remédier au moins dans une petite mesure.

Ce ne sont point là les seuls avantages de la poésie. Il y a des objets qui par définition ne peuvent être rendus par la peinture: ce sont tous les objets qui ne sont point visibles et n'ont rien de visible. »Un poète peut nous dire beaucoup de choses qu'un peintre ne saurait nous faire entendre. Un poète peut exprimer plusieurs de nos pensées et plusieurs de nos sentiments qu'un peintre ne saurait rendre, par ce que ni les uns ni les autres ne sont pas suivis d'aucun mouvement propre et spécialement marqué dans notre attitude, ni précisément caractérisé par notre visage«[2]). Il ne s'agit ici ni plus ni moins que de toute la vie intérieure de l'homme qui reste difficilement abordable au peintre; s'il arrive à l'exprimer, c'est — à son tour — par un interprète, par l'intermédiaire de l'extériorisation. Or, ce procédé ne réussit pas toujours, et même lorsqu'il réussit, il y a encore bien des accents qui sont réservés à la vie purement intérieure. Tout ceci permet au poète de nous attacher bien plus vivement à ses figures qu'à celles du peintre, bien qu'ainsi que nous le savons, celui-ci soit plus en état de nous frapper momentanément. Le poète pour toutes ces raisons doit pouvoir nous faire entrer bien plus avant dans l'âme de son héros: »Il est plus facile, sans comparaison, au poète qu'au peintre de nous affectionner à ces personnages, et de nous faire prendre un grand intérêt à leur destinée. Les qualités extérieures, comme la beauté, la jeunesse, la majesté et la douceur que le peintre peut donner à ses personnages, ne sauraient nous intéresser à leur destinée, autant que les vertus et les qualités de l'âme que le poète peut donner aux siens«[3]). Pour atteindre au même but le peintre doit avoir recours à différents artifices, comme le Poussin qui dans sa *Mort de Germanicus* dut, pour exprimer la douleur d'Agripine, lui faire couvrir le visage, et de cette manière la distingua de

[1]) *Ibid.*, p. 81—2. [2]) *Ibid.*, p 78—9. [3]) p. 82.

tous les autres assistants qui ne le firent point (expédient que le Poussin a pu trouver chez un Grec qui représenta de la sorte Agamemnon sacrifiant Iphigénie). Ajoutez, qu'»un poète peut employer plusieurs traits pour exprimer la passion et le sentiment d'un de ses personnages... Il n'en est pas de même du peintre qui ne peint qu'une seule fois chacun de ses personnages, et qui ne saurait employer qu'un trait, pour exprimer une passion sur chacune des parties du visage où cette passion doit être rendue sensible« [1]).

Toutes ces causes opérant, Dubos arrive à la conclusion que bien qu'»il soit des caractères qu'un peintre ne puisse pas exprimer, moralement parlant, il n'en est pas qu'un poète ne puisse copier« [2]).

Nous comprenons clairement que ces observations impliquent la nécessité d'un partage de besogne entre les deux arts. La peinture doit se résigner à ne présenter que les apparences. donc. en fait de phénomènes moraux, ceux seulement qui influent fortement et distinctement sur l'extérieur de l'homme. Aussi bien, dans ce domaine descriptif le peintre ne fait que gagner encore plusieurs avantages perdus pour le poète: »On conçoit facilement comment un peintre varie par l'âge, le sexe, la patrie, la profession et le tempérament, la douleur de ceux qui voient mourir Germanicus; mais on ne conçoit point comment un poète épique, par exemple, viendrait à bout d'orner son poème par cette variété, sans s'embarrasser dans des descriptions qui rendraient son ouvrage ennuyeux... D'ailleurs la poésie manque d'expressions propres à nous instruire de la plus grande partie de ces circonstances... Pour faire concevoir sans peine et distinctement tous ces détails, il faut les exposer aux yeux« [3]). Si dans ces mots Dubos n'abolit pas la poésie descriptive, du moins il signale l'écueil où elle peut facilement sombrer.

C'est ainsi que le *ut pictura poësis,* comme le comprenaient certains esprits étroits. se trouve dépassé chez Dubos. Pourtant, il ne sépare point les deux arts par une barrière in-

---

[1]) *Ibid.*, p. 85—6. [2]) p. 87.
[3]) p. 88—9.

franchissable [1]). Le peintre, pour ne prendre que cet exemple, pouvant exprimer certains sentiments faciles à extérioriser, ne doit pas faire — par cela même — abstraction de toute idée poétique: »Il arrive même souvent que le peintre en opérant comme poète, se suggère à lui-même comme coloriste et comme dessinateur des beautés qu'il n'aurait point rencontrées s'il n'avait point eu des idées poétiques à exprimer«. Toutefois, il faut se garder avant tout d'empiéter de quelque façon que ce soit sur le terrain voisin. Dubos incline à expliquer certaines fautes du théâtre moderne par cet empiètement: c'est ainsi qu'en comparaison avec lui »la peinture a l'avantage de pouvoir mettre sous nos yeux ceux des incidents de l'action qu'elle traite, qui sont les plus propres à faire une grande impression sur nous«. Par l'incompréhension de cet avantage de l'art plastique, il arrive que la scène est fréquemment infestée de meurtres et crimes sanglants, qui devraient rester hors de sa portée. Même dans le cas où les règles ne les défendraient pas, le dramaturge devrait les exclure de la scène en les renvoyant au récit: »Comme ces événements ne peuvent presque jamais y être représentés avec vraisemblance, ni avec décence, ils dégénèrent en un spectacle froid et puéril. Il n'est pas aussi facile d'en imposer à nos yeux qu'à nos oreilles. Certaines fictions réussissent donc mieux dans le récit que dans le spectacle« [2]). Resterait encore à savoir pour quelles raisons le théâtre qui est un art intermediaire entre l'art plastique et l'art acoustique, puisqu'il est l'un et l'autre, exclut-il ces scènes toutes de peinture?

Le peintre empiète à son tour sur le terrain de la poésie, sitôt qu'il essaye de prendre pour sujet un événement inconnu au spectateur. Celui-ci doit se perdre alors en conjectures, et le peintre en mille artifices, vu qu'il ne pense en ce cas qu'à se faire comprendre du spectateur [3]) Ce point de vue de Du-

---

[1]) On lui a même fortement reproché la faiblesse de cette barrière (Lombard *loc. cit.* p. 218 ss.). Evidemment, Dubos, à notre gré, se trouve souvent encore gêné par la longue tradition rapprochant les deux arts. Pourtant, pouvons-nous lui demander de rompre en visière avec elle en plein commencement du XVIII-e siècle et ne devons-nous pas plutôt nous étonner qu'il ait si bien démêlé et noté les divergences des deux arts?

[2]) p. 37—8 [3]) p. 101—4.



bos règle encore la priorité des sujets aptes à être choisis par un peintre: ce sont en premier lieu les sujets bibliques, puis les sujets gréco-romains, et en dernier lieu les sujets tirés de l'histoire nationale qui, clairs aux yeux des compatriotes, ne le sont plus aux yeux de l'étranger[1]). Le peintre empiète encore sur le domaine du poète par le penchant à l'allégorie si marqué chez les peintres contemporains et indiqué déjà par lord Shaftesbury. Dubos blâme avant tout les allégories nouvelles n'ayant même pas l'excuse de la tradition, pour être incompréhensibles au public. Quant à celles qui sont traditionnelles, elles ne peuvent encore être employées que le plus parcimonieusement possible. Elles ne »doivent même entrer dans les occasions où l'on peut les introduire, que comme l'écu des armes ou les attributs des personnages principaux, qui sont des personnages historiques«[2]). Aussi Dubos critique-t-il énergiquement le constant mélange de réalité et d'allégorie dans le cycle dédié par Rubens à Marie de Médicis; cette reine »n'a jamais dû se rencontrer en un même lieu avec des Tritons, quand bien même on supposerait un lieu pittoresque, comme Monsieur Corneille voulait qu'on supposât un lieu théâtral. Si Rubens avait besoin de figures nues pour faire valoir son dessin et son coloris, il pouvait introduire dans son tableau des forçats aidants au débarquement, et les mettre en telle attitude qu'il aurait voulu«[3]). S'il critique par contre les allégories religieuses, c'est pour une tout autre cause: »Les faits sur lesquels notre religion s'est établie, et les dogmes qu'elle enseigne sont des sujets où il n'est pas permis à l'imagination de s'égayer«[4]).

Si, comme nous l'avons dit, le théâtre participe par certains côtés à l'art plastique, il est naturel que l'allégorie présente pour son usage les mêmes difficultés. Comme l'auteur ne prend pas la parole lui-même, dans un drame, il ne peut nous expliquer ce qu'il comprend par telle allégorie; »je crois donc qu'il en faut abandonner l'usage aux poètes qui racontent«, conclut Dubos.

D'après les observations citées, le bilan des deux arts se constitue de la sorte: la peinture a pour elle le naturel des

---

[1]) p. 104—4. [2]) p. 179—80. [3]) p. 183. [4]) p. 200.

signes qu'elle emploie et la puissance du détail, par contre elle n'est que simultanée; la poésie privée des signes naturels et de la puissance du détail, possède la faculté d'entrer plus avant dans la vie intérieure de l'âme et cette autre de présenter l'invisible.

Nous verrons tout le siècle, Diderot et Lessing en tête, marchant sur les traces de l'abbé Dubos. On recueillera ses idées sur la différence d'impression, de moyens et de sujets entre la poésie et la peinture, on héritera de son mauvais vouloir pour l'allégorie. Pardonnons lui d'avoir mis son livre sous l'invocation du *Ut pictura poesis* — qu'il démolissait en tapinois.

Les ouvrages que nous avons cités jusquà présent contenaient des observations partielles sur les rapports de la peinture et de la poésie, sans être consacrés entièrement au problème; l'ouvrage de Dubos lui-même n'en traitait qu'incidemment. En 1744 Harris, le propre neveu de lord Shaftesbury fait paraître des dialogues dédiés spécialement à l'élucidation de cette question [1]). Il hérite de la manière et du style de son oncle, tout en groupant mieux, c'est à dire, plus rigoureusement, ses opinions sur le problème donné. Il démontre cette influence dans le style, et aussi dans la conception de ses dialogues: deux amis se rencontrent et, entourés d'un paysage merveilleux, parlent de l'art et de Dieu. L'auteur, un de ces deux interlocuteurs, joue un peu le rôle de Filocles dans la *Rapsodie* de Shaftesbury; il observe l'enthousiasme de son ami et ses épanchements lyriques en l'honneur de l'art, et il ne laisse pas de lui appeler l'attention sur les regards étonnés des passants.

Harris, lui aussi, ne considère que les deux sens de la vue et de l'ouïe comme sens esthétiques.

Pour lui aussi la poésie est représentative de l'art acoustique. Il ne s'occupe que très brièvement de la musique; il se borne à affirmer qu'elle imite des sons animaux et humains, aussi bien que ceux de la nature morte comme l'orage ou le vent. Elle est encore en état d'imiter certains mouvements (*motion*), comme par exemple le pas d'un géant. Quant aux voix

---

[1]) *Discourse on Music, Painting and Poetry.*



humaines elle imite le mieux celles *which are expressive of grief and anguish*, qui expriment le chagrin ou l'angoisse. C'est tout. Il voue ensuite toute son attention à la peinture et à la poésie.

Quel est l'objet de la peinture? Il commence par fixer ce qui ne lui appartient pas: »son procédé d'imitation étant toujours privé de mouvement, il faut bien qu'on lui enlève les phénomènes du mouvement«[1]. C'est évident, et cela concerne plus les moyens de la peinture que son objet. Les sujets propres à la peinture contiennent tout ce qui se caractérise par la forme et la couleur. Le son et le mouvement ne lui appartiennent qu'autant qu'ils influent sur la couleur (p. ex. la páleur) ou la forme (le vol des oiseaux, le galop du cheval, le chant du coq, le mugissement du lion; *et non* la nage du poisson ou le ronronnement du chat). Pour les sons humains la peinture n'imite que les sons naturels, qui correspondent à un changement de traits visibles, donc nullement le langage dont »la configuration n'est connue qu'à peu de gens«[2].

Tout ce qui touche la peinture devant être caractérisé par la couleur ou la forme, qu'est ce qui lui appartient d'attenant à la vie intérieure? »Toutes les energies, passions et affections de l'âme étant dans quelque degré plus intenses et plus violentes qu'à l'ordinaire«[3]) répond Harris. Mais »chaque tableau n'étant qu'un point de temps, ou un instant«, ce ne sont que certaines énergies et passions mêmes violentes qui pourront être traitées par le peintre, à savoir: »toutes les actions et tous les événements dont l'intégrité et l'entier dépendent d'une courte et évidente succession d'incidents«[4], à moins pourtant que »si cette succession se trouve plus étendue, elle n'enveloppe que des actions, dont les incidents sont semblables durant leur parcours«[5], comme par exemple une tempête sur

---

[1]) »...its mode of imitating being always motionless, there must be subtracted from these the mediums of motion« (p. 57).

[2]) p. 61—2 b, c.

[3]) »All energies, passions and affections of the soul, being in any degree more intense or violent than ordinary« (p. 62—3).

[4]) »All actions and events whose integrity or wholeness depends upon a short and self-evident succession of incidents«.

[5]) »...if the succession be extended, then such actions at least, whose incidents are all along, during that succession, similar« (p. 63—4).

mer ou une bataille. »De pareils événements, ajoute Harris, peuvent être bien imités et d'un coup, car aussi longtemps qu'ils durent, ils ne forment que leur propre répétition«[1]. — D'autre part, de même que le disait Dubos, la peinture s'empare de »toutes les actions qui sont universellement connues, de préférence à celles qui sont nouvellement inventées ou connues de peu de personnes«[2]. La raison en est donnée en note de la même page: »un tableau ne formant, comme il a été dit qu'un point de temps ou un instant. dans une histoire bien connue, la mémoire du spectateur ajoutera les antécédents et les événements qui succèdent. Mais ceci ne peut avoir lieu là, où cette connaissance du sujet manque«[3]. Aussi n'est-il guère certain que les tableaux historiques soient compris par qui ne connaîtrait point l'histoire[4].

Et à ce propos Harris cite Horace:

»Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferes ignota, indictaque primus«.
A. p. 128.

vers que le poète écrivit d'ailleurs en pensant à l'imitation poétique.

La peinture pouvant représenter les passions qui influent sur l'apparence extérieure, reste à se demander, jusqu'à quel point elle peut s'occuper de la représentation des caractères. Ceux-ci sans doute appartiennent principalement à la poésie; pourtant on ne peut nier que la peinture ne puisse les prendre aussi sous son pinceau: »Il est vrai de dire qu'en plus de ce qui est rendu par la poésie, il y a encore certaine idée de ca-

---

1) »Now such events may be well imitated alle at once; for how long so ever they last, they are but repetitions of the same«.

2) »All actions which are known and known universally, rather then the actions newly invented or known but to few« (p. 64).

3) »The reason is, that a picture being (as has been said) but a point or instant, in a story well known, the spectator's memory will supply the previous and the subsequent. But this cannot be done, where such knowledge is wanting«.

4) Harris prend donc ici le contre-pied de l'opinion de Richardson (cf. ci-dessus p. 174).

ractère qui peut être communiquée même par la peinture. Ainsi, il n'y a pas de doute qu'un peintre pourrait trouver une silhouette pour Enée qui répondît à une disposition d'esprit douce, humaine, bien que brave. Pourtant cette idée ne pourrait être que vague et générale. On ne pourrait conclure qu'en gros à la bonté du héros. Quant aux qualités particulières à Enée, qui constituent en elles-mêmes son caractère réel et véritable, elles devraient rester cachées sans possibilité d'être découvertes. Car comment les déduire des seuls traits d'une figure? Ou, s'il était possible de le faire, combien peu de spectateurs seraient perspicaces à ce point?« [1]).

Ces caractères distinctifs de la peinture qui découlent de la nécessité où elle est de se tenir aux bornes de temps et d'espace qui lui échoient, ne sont pas les seuls que Harris ait signalés.

L'impression elle-même de l'imitation par la peinture est tout autre que celle de l'imitation par la poésie, et ceci vu que si la première opère par voie de moyens naturels, l'autre n'en a que de symboliques: »Une figure peinte, ou une composition de sons musicaux, ont toujours un rapport naturel avec ce qu'elles veulent rendre. Par contre, une description en paroles n'a que rarement de tels rapports naturels avec les idées symbolisées par les mots. Nul donc ne comprend une description sans en connaître la langue. Au contraire, les imitations en musique et en peinture sont compréhensibles pour tout le monde« [2]). Remarquons que dans ce sens la musique se trouve ici opposée à la poésie, et réunie à la peinture dont

---

[1]) »It is true indeed that (besides what is done by poetry) there is some idea of character, which even painting can communicate. Thus, there is no doubt, but that such a countenance may be found by painters for Aeneas as would convey upon view a mild, human, and yet a brave disposition. But then this idea would be vague and general. It would be concluded only in the gross, that the hero was good. As to that system of qualities peculiar to Aeneas only, and which alone properly constitues his true and real character this would still remain a secret and be no way discoverable. For how deduce it from the mere lineaments of a countenance? Or, if it were deducible, how few spectators would there be found so sagacious?« (p. 90—1 n. d.)

[2]) »A figure painted or a composition of musical sounds have always a natural relation to that, of which they are intended to be the ressem-



elle est à son tour séparée par l'intermédiaire acoustique dont elle se sert. — Ainsi, la peinture opère par des moyens naturels, tandis que ceux de la poésie étant symboliques ne peuvent être qu'artificiels. Or, ceci n'est pas indifférent pour l'impression: les opérations naturelles sont plus impressionnantes (more affecting) que les »opérations artificielles«; »en ce sens, que la peinture développe nos propres idées rudimentaires par les siennes qu'elle amène à la perfection de l'art; tandis que la poésie n'insinue rien d'autre que ce que l'esprit possédait préalablement« [1]); si par exemple Milton nous dit qu'Eve est charmante, remplie de dignité ou jolie, nous ne pouvons nous imaginer que ce que nous puisons dans notre propre fonds. Quelle en est la cause? »La peinture représente toutes les circonstances minutieuses et variées qui accompagnent l'événemenent d'un instant, ainsi qu'elles paraissent dans la nature; la poésie dans ce cas est obligée de chercher l'intelligibilité au point de devoir entrer dans beaucoup de détails«; elle se trouve ainsi aux prises avec le dilemme d'être ennuyeuse pour être claire, ou non ennuyeuse mais obscure [2]).

Cet avantage de la peinture est, selon l'auteur comme selon Dubos, pleinement contrebalancé par la richesse de sujets appartenant à la poésie, ce pourquoi celle-ci se trouve placée au faîte de l'art. Ce domaine réservé au poète, est le monde entier de la vie intérieure représentée comme telle, sans intervention de traits extérieurs.

La conclusion dernière de Harris s'accorde pleinement avec celle de Dubos, et les deux textes mis en regard l'un de l'autre semblent presque se répondre comme traduction réciproque:

blance. But a description in words has rarely any such natural relation to the several ideas, of which those words are the symbols. None therefore understands the descriptions, but those who speak the language. On the contrary, musical aud pictoral imitations are intelligible to all men. (p. 58 n. c.).

[1]) ».. in as much as painting helps our own rude ideas by its own, which are consummate and wrought up to the perfection of art, while poetry, can raise no other what every mind is furnished with before..«

[2]) »Painting shows all the minute and various concurrent circumstances of the event in the same individual point of time. as they appear in nature; while poetry is forced to want this circumstance of intelligibility, by being ever obliged to enter some degree of detail... in as much as this detail creates often the dilemma of either becoming tedious, to be clear; or if not tedious obscure..«



»quoiqu'il soit des caractères qu'un peintre ne puisse pas exprimer, moralement parlant, il n'en est pas qu'un poète ne puisse copier« (I 87).

»no subjects of painting are wholly superior to poetry, while the subjects here described (dans la partie concernant la poésie), far exceed the power of painting« (91—3).

Harris semble en premier lieu exiger de la peinture la compréhensibilité la plus aisée; c'est pourquoi il lui açcorde uniquement les objets visibles, c'est pour ceci encore qu'il préfère les sujets connus. Le principe du moment, que nous signalions chez Shaftesbury et Dubos, se trouve ici quelque peu modifié: la succession des événements est possible en peinture. à condition qu'elle soit brève, ou du moins uniforme au point de pouvoir être facilement figée en un instant de peinture.

R. Hurd dans son petit traité sur l'*Imitation poétique* (1751) n'ajoutera rien aux résultats déja acquis: lui aussi opposera dans la peinture l'avantage des signes naturels à la nécessité de se borner aux objets visibles, et dans la poésie le désavantage du manque de signes naturels à la puissance du symboliser le monde intérieur.

Ces distinctions entre la poésie et la peinture étaient pourtant loin d'être universellement admises. C'est ainsi que Trublet, qui pourtant dans quelques détails énonçait, ou comme le disait Voltaire, répétait parfois des observations judicieuses, conserve encore sans réserve la principe du *Ut pictura poesis* dans son sens le plus absolu[1]): »C'est un grand éloge, dit-il, quand on dit d'un poète qu'il est peintre, et d'un peintre qu'il est poète. La perfection du peintre est de donner de l'âme aux objets corporels, ,et celle du poète est de donner du corps aux objets spirituels; en sorte que le premier parle à l'esprit avec des traits et des couleurs, et le second à l'imagination et même aux sens, avec des paroles et des pensées. Le peintre va à l'âme par les sens; le poète va jusqu'aux sens par l'âme«. Tout ce parallèle tiré entre les deux arts ne laisse pas de se développer en traits particulièrement généraux; le danger était que, se fondant sur une théorie naïve et, en somme, inoffensive, la pratique n'en résultât vicieuse par définition. De là tant d'allégorie en pein-

[1]) *Essais*- IV-e volume paru en 1760, p. 17—18.



ture, de là des types comme le comte de Caylus abhorré de Diderot et de Lessing. L'abbé Trublet n'est ici que le porte-parole de bien des opinions semblables chez les contemporains.

Le même cas, à peu de différence près, se reproduit chez Daniel Webb dont les »*Recherches sur les beautés de la peinture*« (1764) nous amènent au seuil même de l'époque du Laocoon de Lessing.

Il est vraiment curieux de voir qu'après tous ses prédécesseurs, dans la seconde moitié du siècle, Webb semble s'en tenir entièrement au *Ut pictura poesis*. »De tous les arts, nous dit-il, la poésie et la peinture sont ceux qui ont le plus d'analogie et de conformité«, aussi peut-on remarquer que tous les deux gagnent à empiéter sur leurs terrains réciproques en se permettant mutuellement des emprunts[2]). Il cite, pour corroborer son opinion l'exemple des anciens qui possédaient une communauté de conceptions concernant les deux arts. »Cette conformité est une suite nécessaire de l'analogie que l'on conçoit entre les moyens et les opérations de ces deux arts; c'est par la même raison que l'on peut transporter avec justesse de l'un à l'autre les expressions propres à chacun d'eux: et de même que la poésie n'est souvent que le coloris des mots, de même la peinture n'est souvent que l'éloquence des couleurs«. La poésie doit plus d'une chose à la peinture: les images et les métaphores en sont prises (pourquoi?); »c'est d'elle aussi qu'ils ont appris à grouper et à disposer leurs masses, à ombrer et éclairer leurs figures, à saisir les contours de la grâce et les teintes de la beauté; enfin, tout ce coloris d'expression que l'on prendrait pour les touches de pinceau. Cette correspondance ne se borne pas à la description, elle s'étend à tous les points les plus essentiels des deux arts. Remarquez-vous quelque part de la grâce et de la beauté dans les personnes, de la justesse dans les sentiments, de la chaleur et de la vivacité dans les passions; c'est tracer à la fois le mérite d'un poème et d'un tableau«. Nous citons le passage comme exemple d'une compréhension extrême du *ut pictura*; la poésie paraît y être non seulement une copie de la réalité, mais encore une copie de la peinture. Webb cite encore Pline qui caractérise le peintre

---

[1]) Nous avons travaillé sur la traduction française de 1765.

[2]) p. 143.



Timante en des mots qu'on pourrait aussi bien reporter à Virgile, et il conclut: »C'est peut-être une des choses les plus honorables pour les artistes grecs, que le même éloge puisse devenir commun à un grand peintre et à ce poète divin«[1]). Tout y est: l'identité du mérite, du but et du sujet. Cette opinion si étroitement extrême demande pourtant à être réduite à une plus juste mesure: Webb ne pense qu'à des traits très généraux: »Des pensées naturelles sans être communes, élégantes sans être recherchées, voilà le sceau d'un bon écrit, c'est aussi le sceau d'un bon tableau«.

Notre étonnement croît, lorsque nous nous apercevons que Webb n'était pas sans apercevoir les caractères distinctifs des deux arts. Sa préférence va à la peinture dont il s'occupe plus spécialement: »de tous les arts, la peinture est le plus naturel et dans ses moyens et dans ses effets: c'est celui qui agit le plus directement et le plus immédiatement sur les sens«; aussi est-il compréhensible, que les anciens en parlant d'autres arts aient choisi leurs exemples dans la peinture. — Evidemment encore, la peinture exige plus de concentration que la poésie ou la musique qui peuvent procéder par gradation successive. »Dans la peinture c'est tout le contraire; comme le sujet est tout entier sous les yeux, notre attention se fixe d'abord sur l'expression la plus frappante; et ce n'est qu'après en avoir épuisé tous les détails, que nous descendons à l'examen des mouvements subordonnés«. Lorsque nous entrons dans une réunion, nous remarquons premièrement la plus belle femme, ce n'est qu'ensuite que nous apercevons les autres; la peinture doit de même passer sur tous les antécédents, et choisir d'une fois le moment le plus beau. La beauté de comparaison n'apparait que par suite; dans un tableau comme dans la réalité »il est évident que la supériorité de caractère agit par une force intrinsèque, et non relative«. L'unité du moment se trouve ainsi aggravée chez Webb par l'exigence du maximum de beauté: un tableau doit pouvoir frapper dès l'abord par la plus grande intensivité possible du beau. »Mais, objecte-t-on, ne peut-on pas imaginer des sujets qui demandent nécessairement plusieurs expressions capitales; par exemple le massacre des innocents«

[1]) p. 222—3.

Et Webb répond à ceci en termes qui pourraient ne pas étonner chez Dubos ou Harris: »Alors la plus apparente éclipsera les autres, ou si elles sont également frappantes, cette égalité même affaiblira leur effet respectif: disons mieux, le temps nécessaire pour combiner toutes les idées, tous les sentiments renfermés dans chacune, détruira tout l'effet qu'on s'était promis de leurs impressions successives, de sorte, qu'elles ne seront plus que comme autant de tableaux séparés. C'est là une des raisons pour lesquelles la peinture ne peut jamais transporter l'imagination et émouvoir les sens aussi puissamment que la poésie et la musique. Si elle a sur elles l'avantage du moment, en ce qu'elle réunit en un seul point de temps une plus grande quantité de circonstances, elle a aussi un désavantage infini du côté de la rapidité avec laquelle les deux autres ont la faculté de répéter leurs idées« [1]). Car c'est là la grande puissance de la poésie: »le poète a des ressources qui compensent tous ces désavantages, il peut renouveler et varier ces mêmes impressions autant qu'il lui plaît; il peut étendre son action par un enchaînement des circonstances les plus intéressantes; il peut faire plus: il appelle tous les sens à son secours« [2]).

Webb nous présente ainsi le curieux exemple d'un auteur qui, tout en saisissant les bornes de la peinture aussi bien que celles de la poésie, n'en considère pas moins que leurs limites ne sont pas trop prononcées, et ne s'en trouve guère amené à distinguer rigoureusement deux groupes de sujets, dont chacun appartiendrait à un des deux arts. Du moins, il accentue les caractères qui leur sont communs disproportionnellement aux distinctions qu'il sut entrevoir.

Le traité de Webb, précédant de près celui de Lessing, en démontre l'à propos.

---

[1]) p. 211—13. [2]) p. 211 n.

CHAPITRE VI.

La poésie et les genres littéraires.

1. Caractères généraux de la poésie.

Nous n'avons parlé jusqu'à présent que très incidemment de la poésie; nous n'avons relevé que ce qui s'opposait en elle immédiatement à la peinture. Mais il y avait plus dans la poésie; il y avait tant, que bien que la peinture fût plus immédiate et plus naturelle aux yeux des contemporains, pour bien des raisons le XVIII-e siècle se sentira poussé, tout de même et malgré tout, vers la poésie.

Et pourtant le début du siècle semblait signaler le contraire. L'épuisement qui gagna la poésie après la grande époque classique fut compris par la génération de 1700 comme décadence définitive. Le grand argument des modernes qui leur permit de se hausser au-dessus des anciens, c'est à dire leur expérience scientifique considérablement accrue, contribua fortement à cette persuasion. La poésie moderne comparée à celle des anciens pouvait donner lieu à bien des controverses; par contre, la science moderne si puissamment développée ne donnait prise à aucune attaque. Aussi les modernes ne manquèrent-ils point de réunir en un système, le développement des sciences et la décadence de la poésie; de là, la campagne des Fontenelle et Lamotte contre celle-ci.

Pour comprendre la possibilité de l'avènement de ce mauvais vouloir envers la poésie, il faut se souvenir de l'extrême médiocrité qui régnait dans la production poétique de l'époque: madrigaux et fausses églogues n'arrivaient pas à la sauver. Ce qui étonne, c'est que les contemporains aient eu assez peu de sens historique, pour ne pas arriver à admettre une baisse re-

lative et passagère, par comparaison au grand siècle qui venait à peine de finir. La cause en est, entre autres, en ce que les théoriciens étaient fréquemment des »poètes« eux-mêmes: ils croyaient la poésie aussi faible qu'ils étaient débiles.

Comme toujours en de tels cas, ces auteurs incapables de comprendre et d'aimer les hauts sommets de la poésie, se rabattent sur la réalité et le naturel. »Il me semble qu'il ne faudrait donner dans le sublime que son corps défendant. Il est si peu naturel!« nous dit Fontenelle [1]). Le même Fontenelle ne saura pourtant point s'aider de cette réalité lorsqu'il s'agira de la nature du style et des images poétiques. Les tableaux poétiques les plus en vogue sont tirés, selon lui, des réminiscences mythologiques qu'il considère avec raison comme surannées et froides. »Je lis une tempête décrite en très beaux vers; il n'y manque rien de tout ce qu'ont pu voir, de tout ce qu'ont pu ressentir ceux qui l'ont essuyée; mais il y manque Neptune en courroux avec son trident. En bonne foi, m'aviserai-je de le regretter, ou aurai-je tort de ne pas m'en aviser? Qu'eût-il fait là de plus que ce que j'ai vu? Je le défie de lever les eaux plus haut qu'elles ne l'ont été, de répandre plus d'horreur dans ce malheureux vaisseau, et ainsi de tout le reste; la réalité seule a tout épuisé« [2]). Cela soit dit à l'honneur de la réalité. Le parallèle est poussé plus loin encore, et dans le même esprit. »On dit à l'avantage des (images) fabuleuses, qu'elles animent tout, qu'elles mettent de la vie dans tout cet univers: j'en conviens; mais les grandes figures d'un discours noble et élevé n'y en mettent-elles pas aussi, sans avoir besoin de ces divinités qui tombent de vieillesse?« [3]) Pourtant, on se tromperait singulièrement si l'on voulait considérer Fontenelle comme adepte de l'imagination dans l'art, ou comme partisan de détails tirés de la réalité. Tout au contraire, si il préfère les images »réelles« aux images »fabuleuses«, ces deux catégories le cèdent encore de beaucoup à un nouveau genre d'images, qui ne laissera pas de faire dévier la poésie de toute voie imaginative. »Les fabuleuses ne parlent qu'à l'imagination prévenue d'un faux système; les réelles ne

---

[1]) *Hist. des Oracles* préf. (1687). ed. 1790, vol. II, p. 298.

[2]) »*Sur la poésie en général*«, *Ibid.*, vol. III, p. 180.

[3]) *Ibid.*, p, 182.

parlent qu'aux yeux: mais il y en a encore d'autres qui ne parlent qu'à l'esprit, et qu'on peut nommer par cette raison spirituelles. Un très agréable poète de nos jours (l'abbé de Bernis) les nomme simplement pensées, ce qui revient au même. Si l'on veut faire une opposition plus juste entre les images réelles et les spirituelles ou pensées, il vaut mieux changer désormais le nom de réelles en matérielles«. Il est ainsi avéré, que le poète se détournera de l'imagination et qu'il voguera à pleines voiles vers la raison; pour mieux appuyer la nouvelle direction, tout tableau procédant par détails réels portera le nom méprisant de matériel. Comme modèle du genre, Fontenelle nous cite un vers de Lamotte, dans lequel il appelle les flatteurs »Idolâtres tyrans des rois« ou encore ceux-ci du même auteur:

»Et le crime serait paisible,
Sans le remords incorruptible
Qui s'élève encore contre lui«.

Le poète ne perdra rien, selon l'auteur, à se tourner vers ces images spirituelles. »Le champ de la pensée est sans comparaison plus vaste que celui de la vue. On a tout vu depuis longtemps; il s'en faut bien que l'on ait encore tout pensé: cela vient de ce qu'une combinaison nouvelle de pensées connues est une pensée nouvelle, et qui frappe plus comme nouvelle, que ne fera une pareille combinaison, si elle est possible, d'objets familiers aux yeux. Je dis si elle est possible; car il me le paraît guère de mettre dans la description d'une tempête, d'un printemps, etc., quelque objet qui ne s'y soit déjà montré bien des fois« [1]). Ajoutons encore, que, d'après Fontenelle, les images spirituelles »sont les seules« qui aient le pouvoir de »parler au cœur«, dé l'émouvoir, de l'intéresser, et nous mesurerons le degré de son attachement à ces images. Pourtant, ce ne sont pas encore les plus sublimes et ce n'est pas ici que s'arrête le procédé qui étiole la poésie en lui enlevant toute réalité d'images. »Au-dessus des images, ou les plus nobles, ou les plus vives qui puissent représenter les sentiments et les passions, sont encore d'autres images plus spirituelles, placées dans une région où l'esprit humain ne s'élance qu'avec peine; ce sont les

[1]) *Ibid.*, p. 184—5.

images de l'ordre général de l'univers, de l'espace, du temps, des esprits, de la divinité: elles sont métaphysiques, et leur nom seul fait entendre le haut rang qu'elles tiennent: on pourrait les appeler intellectuelles, pour les faire mieux figurer avec celles dont nous avons parlé, et pour les distinguer de celles qui ne sont que spirituelles«. Rien de plus significatif pour la manière dont Fontenelle conçoit la poésie. Il ne s'agit pour lui, dans le cas où l'on voudrait sauver à tout prix la haute poésie de la ruine qui la menace, que de remplacer les tableaux, les images, par des idées devenues quelquefois de froides personnifications et par de grands termes philosophiques, comme ceux de l'Univers, du Temps, de l'Espace etc, Nous apercevons avec évidence que le nom que l'auteur crut bon de donner à ces images, sublimes entre toutes à ses yeux, siéra, on ne peut mieux, à toute la poésie violemment et radicalement intellectuelle.

Bien sûr, tout le monde ne sera pas à même de goûter une telle poésie, elle aura peu d'auteurs et peu de lecteurs; mais ce n'est pas là un argument décisif, puisqu'elle possède, »par elle-même« le droit »de s'élever aux images intellectuelles, si elle peut«. On pourrait pourtant alléguer plus contre une telle conception de la poésie. »La grande difficulté est que ces images ont une langue barbare, dont la poésie ne pourrait se servir sans offenser trop l'oreille, sa maîtresse souveraine, et maîtresse très-délicate...« Mais aussi, comment ne se trouverait-il pas un accommodement (c'est son terme) pour l'auteur des *Dialogues des morts*? »La poésie fera un effort pour ne parler des sujets les plus philosophiques qu'en sa langue ordinaire; les figures bien maniées peuvent aller loin; les images même fabuleuses rajeuniront par l'usage nouveau qu'on en fera...« [1]). La philosophie se rencontre ici avec la rime: l'une et l'autre, étrangères à la poésie dans leur essence, ne laissent pas de la soutenir grâce à la difficulté vaincue: »certainement, traiter ces sortes de matières en vers, c'est entreprendre de vaincre les plus grandes difficultés; rien ne devrait être plus conforme au génie audacieux de la poésie, et son triomphe ne serait jamais plus brillant«. Fontenelle ne voit donc pas trop de difficulté à ce que

[1]) *Ibid.*, p. 187—8.



la poésie s'occupe de traités philosophiques (et encore pourrait-on les faire mieux en prose, cela s'entend), pourtant il admet aussi le contraire pour atténuer la difficulté: »mais elle veut être plus modeste, et s'abstenir de toucher aux épines de la philosophie; soit: elle doit du moins être assez hardie pour ne pas s'effaroucher des grands et nobles sujets philosophiques, quoique peu familiers à la plupart des hommes« [1]). La poésie philosophique est ainsi hautement revendiquée, et le poète philosophe paraît, à tout prendre, plus sérieux à l'auteur que les »fous de la façon du feu divin«. Or, pour trouver ces derniers, ne cherchons pas trop près. L'abbé Trublet nous raconte qu'ayant remis à Diderot pour l'*Encyclopédie* un manuscrit de Fontenelle composé de quelques fragments sur les poètes dramatiques en Grèce, celui-ci »répondit avec vivacité qu'il se garderait bien de mettre dans l'*Encyclopédie* un écrit, où Eschyle était traité de fou« [2]). Diderot pensait en ce disant au passage suivant: »On ne sait ce que c'est le Prométhée d'Eschyle. Il n'y a ni sujet, ni dessein, mais des emportements fort poétiques et fort hardis. Je crois qu'Eschyle était une manière de fou qui avait l'imagination très vive et pas trop réglée« [3]).

La poésie une fois entrée dans le cortège de la philosophie et de la raison éclairée, était sauvée du mépris général, et se trouvait sur le bon chemin du progrès qui emportait le siècle. La philosophie, et avec elle l'»ordre, la clarté, la justesse« s'étendent sur tous les domaines, et aussi »enfin sur tout l'empire des Lettres«. Ainsi, »la poésie se piquera-t-elle du glorieux privilège d'en être exempte?« Non. La prééminence de la phi-

---

[1]) *Ibid.*, p. 189.

[2]) Trublet *Mémoires pour servir à l'histoire de M. de Fontenelle* 1759. (cité par Vial-Denise, *Idées et doctrines littéraires au XVIII-e*, p. 99).

[3]) *Remarques sur quelques comédies d'Aristophane, sur le théâtre grec etc. ed. cit.*, III. 107—8. — Diderot trouvait à coup sur d'autres hérésies encore dans ces fragments: »Les grecs sont harangueurs et rhéteurs jusques dans leurs tragédies. Vous voyez presque toujours deux personnages qui devraient se dire des choses vives et souvent interrompues, faire chacun un long discours qui a exorde, preuves et péroraison, et où l'un résume tranquillement tout ce que dit l'autre. Ces mêmes tragiques ont des lieux communs sans fin, et souvent mal placés, et qui ne s'appliquent pas si bien aux personnages qu'aux Athéniens, pour lesquels je ne doute point qu'ils ne fussent faits: mais il n'y avait pas beaucoup d'art à cela« *Ibid.*. p. 107.

losophie est naturelle, et, ce qui est plus, juste: »Quand les poètes modernes seraient plus philosophes que poètes, on pourrait dire que chacun a son tour«[1]).

Sur ce point l'abbé Trublet sera absolument du même avis et son jugement peut être rapproché de celui de Fontenelle: »Plus la raison se perfectionnera, plus le jugement sera préféré à l'imagination; et par conséquent moins les poètes seront goûtés. Les premiers écrivains, dit-on, ont été poètes. Je le crois bien; ils ne pouvaient guère être autre chose. Les derniers seront philosophes«[2]).

Le règne du *je ne sais quoi* touchait à sa fin, pliant devant la Raison toute puissante. Contemplons ce règne qui devait être absolu pendant si peu de temps, ou plutôt observons l'idée que s'en faisaient ceux qui les premiers s'en séparèrent. Lamotte s'aigrit contre l'enthousiasme et l'inspiration qu'il ne posséda jamais: »Enthousiasme tant qu'on voudra, il faut qu'il soit toujours gardé par la raison, et que le poète le plus échauffé se rappelle souvent à soi, pour juger sainement de ce que son imagination lui offre«. La belle nature et le beau désordre sont beaux pour être réglés[3]). — Fontenelle s'échauffe plus encore contre ce feu divin: »Quoi! ce qu'il y aura de plus estimable en nous, sera-ce donc ce qui dépendra le moins de nous, ce qui agira le plus en nous sans nous-mêmes, ce qui aura le plus de conformité avec l'instinct des animaux? Car cet enthousiasme et cette fureur bien expliqués, se réduiront à de véritables instincts. Les abeilles font un ouvrage bien entendu, à la vérité, mais admirable seulement en ce qu'elles le font sans l'avoir médité et sans le connaître«[4]). L'instinct du

---

[1]) *Sur la poésie en général. Ibid.*, p. 191—2.

[2]) *Essais*, vol. IV, p. 215.

[3]) *Discours sur la poésie en général et l'ode en particulier*, *Oeuvres* ed. 1754, vol. I.

[4]) *Réponse à Mgr. l'évêque de Luçon* (6. III 1732). — Comparez *Sur la poésie en général*: »Nous admirons les loges des castors, les ruches des abeilles,.. une infinité d'hommes n'en feraient pas autant sans y mettre toute l'intelligence qu'ils auraient en partage. Une ruche est d'une structure sans comparaison plus ingénieuse que la cabane d'un huron«. Pourtant l'instinct ne se développe pas, et l'intelligence se développe. »L'instinct fait bien ce qu'il fait, mais il ne fait jamais que de la même manière: il est renfermé dans de certaines bornes bien marquées, d'où absolument il

poète, selon Fontenelle, c'est son talent. »On entend par le mot de talent un certain mouvement impérieux et heureux qui vous porte vers certains objets, et les fait saisir juste sans avoir aucun besoin du secours de la réflexion. Je dis aucun; car pour peu qu'on en ait besoin, c'est autant de rabattu sur l'essence et sur le mérite du talent«. Et c'est là ce qui horripile l'auteur: ce n'est pas au talent qu'il en veut, mais à sa suprématie absolue. »Après qu'on a accusé un poète d'être plus philosophe que poète, on peut bien l'accuser aussi d'avoir plus d'esprit que de talent; l'un est assez une suite de l'autre«. Dans la vie, en pratique, on ne rencontre guère de talent sans esprit, ou d'esprit sans talent, il ne s'agit que de savoir où est la plus grande force. »Il est impossible qu'il y ait des hommes absolument à talent, comme les abeilles ou les castors, et totalement privés de lumières. Il est très difficile qu'il y ait des gens d'un esprit très lumineux, et qui n'aient aucun talent, aucune disposition naturelle et machinale qui les déterminent à porter leurs lumières d'un côté plus que d'un autre« [1]. Par contre, si l'on vient à comparer les hommes au talent prépondérant, Fontenelle ne balance pas à préférer les seconds. Les premiers pourront avoir plus de facilité et de nouveauté dans leurs productions, mais ils ne sauront corriger leurs défauts; les seconds commenceront faiblement, mais aidés par l'esprit arriveront aux sommets. Pour ce qui concerne les grands génies, ils se trouvent, Dieu merci, au dessus de ces différends: »tous les grands génies au-dessus du commun, sont un assemblage d'esprit et de talent combinés, selon une infinité de degrés différents. Les plus parfaits sont certainement ceux où ils se trouveraient égaux dans un haut degré«, pourtant »s'il faut que l'un des deux domine, il me semble qu'on ne devrait pas beaucoup hésiter à se déterminer pour l'esprit«, et c'est ainsi qu'encore une fois Fontenelle se déclare pour la poésie intellectuelle [2].

Il y a encore une raison qui le fait pencher du côté de l'esprit, c'est la question du mérite. »Le talent est comme indépendant de nous, et ses opérations semblent avoir été pro-

---

ne se perfectionne jamais. La première ruche valait mieux que la première cabane; mais elle vaut infiniment moins que les maisons qui ont succédé aux cabanes, que les temples« *ed. cit.*, p. 193.

[1]) *Ibid.* [2]) *Ibid.*, p. 195.

duites en nous par quelque être supérieur qui nous a fait l'honneur de nous choisir pour ses instruments.. Pour ce qu'on appelle esprit, ce n'est que nous; nous sentons trop que c'est nous qui agissons. La difficulté et la lenteur des opérations ne nous permettent pas de l'ignorer. Voilà la cause de cette préférence que l'on donne volontiers au talent sur l'esprit; car la raison humaine, souvent trop orgueilleuse, peut aussi quelquefois être trop humble« [1]). Notez, que Fontenelle touche ici une question sérieuse et, en somme, presque tragique. Le poète inspiré, l'artiste génial, peut-il éprouver un contentement, un sentiment de mérite pour s'être distingué, pour ainsi dire sans sa volonté, ou plutôt non par sa volonté, donc sans son mérite, et ceci d'autant plus qu'il a eu moins de peine, savoir plus d'inspiration? Platon nous cite un poète, qui interrogé sur un passage sublime qu'il écrivit dans un moment d'inspiration, ne le comprenait plus lui même...

Si la poésie s'élève pour d'aucuns, en entrant dans le temple de la raison philosophique, il lui arrive aussi parfois de se trouver ravalée vers les bas-fonds des divertissements de cour plus ou moins spirituels. La petite cour de Sceaux, Lamotte en tête, préférait n'y voir rien de plus, que des petits madrigaux de société. Perdue dans la science, ou dans les jeux de société, qu'elle se trouvait loin de sa grandeur si récemment éteinte, et qui devait renaître dans peu!

Il ne faut point penser pourtant, qu'il faille attendre encore nombre d'années pour arriver à une plus haute compréhension de la poésie. Le mépris qu'on lui vouait quelquefois, n'était pourtant pas très répandu dans sa forme exagérée, et jamais il ne fut privé d'adversaires. Fénelon appartenait à ceux-ci avec toute l'infinie justesse et finesse de jugement qui le caractérisait.

Au premier abord, il semble avoir des vues identiques à son entourage Si Platon n'admettait pas dans sa République la musique lydienne, molle et efféminée, si les Lacédémoniens de même excluaient les instruments »trop composés. qui pou-

---

[1]) *Ibid.*, p. 192—3.



vaient amollir les cœurs« [1]), Fénelon à son tour est du même avis: »L'harmonie qui ne va qu'à flatter l'oreille, n'est qu'un amusement de gens faibles et oisifs, elle est indigne d'une République bien policée. Elle n'est bonne qu'autant que les sons y conviennent au sens des paroles, et que les paroles y inspirent des sentiments vertueux. La peinture, la sculpture et les autres beaux-arts doivent avoir le même but. L'éloquence doit, sans doute, entrer dans le même dessein. Le plaisir n'y doit être mêlé que pour faire le contrepoids des mauvaises passions, et pour rendre la vertu aimable« [2]). Ce qui nous paraît juste pour l'éloquence, nous paraît bien trop austère pour l'art. C'est le point de vue du Suisse Muralt. Et pourtant, est-ce à croire que l'auteur de *Télémaque* soit si rigide dans ses goûts? Eh bien! non, ne nous trompons pas à cet égard, ne pensons pas que selon lui, la poésie ne serve effectivement qu'à contrebalancer les mauvaises passions: »La poésie est plus sérieuse et plus utile que le vulgaire ne le croit. La religion a consacré la poésie à son usage dès l'origine du genre humain«. Jamais Fénelon ne serait de l'opinion de Muralt disant que le bon peut-se passer du beau. Celui-ci est plus qu'un supplément peu utile. Les hommes ne connaissaient point encore l'Ecriture, qu'ils louaient déjà Dieu dans des chants, qui gardaient la mémoire de l'origine du monde. Fénelon connaît la grandeur de la poésie, et sait la trouver autre part que chez les Gréco-Romains: »Rien n'égale la magnificence et le transport des Cantiques de Moïse. Le livre de Job est un poème plein de figures les plus hardies et les plus majestueuses... Toute l'Ecriture est pleine de poésie dans les endroits même où l'on ne trouve aucune trace de versification« [3]).

Car Fénelon ne s'y trompe pas, il sait que le vers ne fait pas la poésie. Jugeant sévèrement la poésie contemporaine et jugeant sainement de la poésie en général, voici comment il s'exprime dans son premier Dialogue sur l'éloquence: »Le vulgaire ignorant s'imagine que c'est là la poésie: on croit être poète quand on a parlé, ou écrit en mesurant ses paroles. Au contraire, bien des gens font des vers

[1]) Lettre à l'Académie, p. 40.
[2]) *Ibid.* p. 41—2. [3]) *Ibid.* p. 52—3.

sans poésie; et beaucoup d'autres sont pleins de poésie sans faire de vers« [1]).

Malgré les attaques qu'on dirigeait contre la poésie et malgré le triste état où elle se trouvait à l'époque, Fénelon n'en avait pas moins une très haute idée et, ce qui est plus, il n'en désespérait pas pour l'avenir. Avant de parler du changement d'idées qui ne tarda pas beaucoup à s'opérer en France à cet égard, et qui continua ainsi la réaction de Fénelon contre le mépris de la poésie, voyons quel parti prenait l'Outre-Manche dans cette question.

Nous verrons par la suite que, bien plus qu'en France, on tendait en Angleterre à se rendre clairement compte du mérite de la poésie et à en faire de mieux en mieux ressortir les différents caractères, sans passer pour cela par une période préalable de dédain.

Dès 1725, Hutcheson ne considérait pas la poésie comme participant au beau. Cette dépréciation de la poésie n'était qu'apparente, elle signifiait plutôt une meilleure compréhension de sa nature. Hutcheson expliquait par l'association tout ce qui plaît sans dépendre de ce qu'il nommait le sens du beau, sans unir donc strictement la variété à l'unité. D'autre part, la poésie est adonnée, selon lui, plus que tout autre art, à la beauté intérieure et morale. Or, la beauté morale est souvent opposée par principe à la réunion de la variété et de l'unité, car il y a certains traits, certaines nuances visibles qui, répondant à certains phénomènes moraux, à certaines passions et certains traits de caractère, parviennent à nous plaire par cela même et nonobstant leur laideur formelle. Autrement dit, la poésie elle-même dépend bien plus du principe de l'association des idées que du sens du beau.

En observant attentivement les idées de Hutcheson à ce sujet, nous venons à nous apercevoir qu'il désirerait en somme éliminer la poésie et une grande partie de l'art de ce qu'il appelle le beau: »comme la contemplation des objets moraux, soit vertueux ou vicieux, nous affecte plus puissamment, et remue nos passions d'une manière différente et bien plus efficace que la beauté naturelle, ou ce qu'on appelle communé-

---

[1]) *Dialogues sur l'éloquence, Oeuvres* ed. 1787, vol. III, p. 226.



ment laideur, de même les beautés les plus touchantes ont un plus grand rapport avec notre sentiment moral, et nous affectent bien plus puissamment que les représentations des objets naturels dans les descriptions les plus vives«, et comme exemple de. ces beautés touchantes dans l'art il cite l'épopée et le drame [1]) Nous obtenons ici un tableau distinct de la divergence qui, dans la pensée de Hutcheson, sépare le beau de la poésie. Le premier ne contente que notre sixième sens, celui qui perçoit l'union de l'unité et de la variété, la seconde se base sur l'émotion et, en ce faisant, se rapproche plus de notre sens moral, de notre sens du bon, que de celui du beau. Cette émotion, il ne l'analyse point d'ailleurs, puisqu'elle n'appartient guère, selon lui, au problème du beau. Ainsi, en fait d'art, ce qui en reste comme dépendant du beau ne dépasse guère la »beauté relative« prise dans son sens le plus strict, c'est à dire. certaines copies rigoureuses de la réalité qui nous font plaisir en aiguillonnant notre tendance imitatrice, active chez l'artiste, et passive chez le spectateur qui jouit de la comparaison entre l'original et la copie.

Quel que soit l'artifice avec lequel Hutcheson sépare la poésie et le beau. la première n'en gagne pas moins une position distincte. et n'en est pas moins mise en pleine lumière par l'émotion qu'elle est appelée entre tous les arts à exprimer et à susciter le plus vivement, selon l'opinion de l'auteur.

Nous connaissons suffisamment les opinions de Harris pour nous rappeler que. selon lui de même, la poésie est l'art émouvant par excellence, grâce à la faculté qu'elle possède de franchir les limites du visible, et d'entrer de plein pied dans le monde intérieur de l'âme. A cela s'ajoute encore un fait. Grâce aux larges moyens de ce monde ultra-visible, la poésie a le don d'améliorer et de purifier moralement. Elle le peut, s'adressant droit à la conscience morale, s'il est permis de s'exprimer ainsi, sans intermédiaire tangible, ou presque sans un tel, ce qui est clair pour quiconque la compare avec la matérialité nécessaire des arts plastiques.

Quoi qu'il en soit, Hutcheson aussi bien que Harris ne passent guère par des voies analogues à celles de Lamotte ou

---

[1]) *Ibid.*, p. 319–20.

de Fontenelle. Il ne s'agit point pour eux d'églogues ou madrigaux, ils ne songent point au déclin de la poésie. Elle exprime l'émotion, puisqu'ils ne croient pas celle-ci émoussée, pourquoi l'autre serait-elle épuisée?

En France, vers le milieu du siècle, les idées tendent à se déplacer: si les idées philosophiques prospèrent, elles s'humanisent un peu. La raison, conçue jusqu'à présent comme tenant la première place dans la nature humaine, voyait s'élever peu à peu un rival sérieux dans le sentiment. Il était naturel que celui-ci revendiquât la poésie comme organe.

De Brosses en 1740 se plaint du délaissement, où sont tombées les belles-lettres, par l'avènement des sciences philosophiques. Cette plainte même prouve le commencement du contraire: »Tout ce qui est du ressort de la littérature, dit-il, n'est plus guère du goût de notre siècle, où l'on semble vouloir mettre à la mode les seules sciences philosophiques; de sorte qu'on a quasi besoin d'excuses, quand on s'avise de faire quelque chose dans un genre qui était fort en vogue il y a deux cents années« [1]). De Brosses est resté classique en pleine réaction contre le siècle précédent, et il se rend bien compte de la différence qui sépare les deux siècles: »A force d'analyse, d'ordre didactique et de raisonnement très judicieux, où il ne faudrait que du génie et du sentiment, nous sommes parvenus à rectifier notre goût en France, au point de substituer une froide justesse, une symétrie puérile, ou de frivoles subtilités métaphysiques au grand goût naturel de l'antique qui régnait dans le siècle précédent« [2]).

De Brosses n'était pas le seul à penser ainsi. Le profond Vauvenargues, se tenant à l'écart, et évitant le grand bruit de la polémique, prend ici directement Fontenelle à partie: »M. de Fontenelle dit formellement en plusieurs endroits de ses ouvrages, que l'éloquence et la poésie sont peu de choses«. S'il y a des madrigaux, il ne s'en suit pas que la poésie y soit astreinte une fois pour toutes; et pour désigner la poésie dans ce qu'elle peut être, il expose ses exigences qui ne rappellent en rien celles des désenchantés du début du siècle: »La grande poésie demande nécessairement une grande imagination avec un génie fort

---

[1]) *Lettres d'Italie*, *ed. cit.*, vol. II, p. 55.

[2]) *Ibid.*, p. 56.

et plein de feu. Or, on n'a point cette grande imagination et ce génie vigoureux, sans avoir en même temps de grandes lumières et des passions ardentes qui éclairent l'âme sur toutes les choses de sentiment, c'est à dire sur la plus grande partie des objets que l'homme connaît le mieux«. Le génie qui fait le poète n'en est pas moins tenu d'avoir un plan et de l'exécuter. Et alors, la philosophie elle-même cède le rang au mérite du poète. »Qui ne sait, qu'il est peut-être plus difficile de former un bon plan pour un poème que de faire un système raisonnable sur quelque petit sujet philosophique«. Si Milton, Shakespeare et Virgile pêchent par le plan, »cela prouve que leur talent peut subsister sans une grande régularité«, mais cela n'annule pas le bon de la régularité. Vauvenargues combat en ces termes le dédain de la philosophie pour la poésie: il montre du doigt tout ce qu'elle a de philosophique sans cesser d'être poésie. Car lui-même, tout en se soulevant contre l'étroitesse philosophique, n'en reste pas moins philosophe. C'est ainsi que le but le plus noble de la poésie reste encore pour lui celui d'éclairer les hommes. »Tout génie qui fait concevoir plus vivement les choses humaines, comme on ne peut le refuser à la poésie, doit porter plus de lumière«. Il est vrai que, s'il est philosophe, il change de méthode, en en admettant une qui n'est guère celle des philosophes de l'époque: »Je sais que ce sont des lumières de sentiment, qui ne serviraient peut-être pas toujours à bien discuter les objets; mais n'y a-t-il point d'autres manières de connaître que par discussion? Et peut-on conclure quelque chose contre la justesse d'un esprit qui ne sera pas propre à discuter?« Pourquoi restreindre ce qu'il y a d'estimable, uniquement et exclusivement aux sciences physiques, l'esprit qui s'occupe de l'esprit lui même n'est il pas estimable lui-aussi? »Le plus grand mérite des hommes est d'avoir la faculté de connaître; et la connaissance la plus parfaite et la plus utile qu'ils puissent acquérir, peut bien être celle d'eux-mêmes« [1]). Or, tout ceci est dit pour défendre la poésie, donc il faut bien que la poésie s'y conforme dans l'esprit de l'auteur.

Nous remontons la pente que nous avons descendue avec

---

[1]) ***Sur la poésie et l'éloquence*** frgm. 12. (cité par Vial-Denise *loc. cit.*, p. 146).



Fontenelle et Lamotte. Pour procéder à cette fin de faire connaître les passions, il faut commencer selon Vauvenargues à en mettre dans son œuvre. »Rien n'est plus froid que de très beaux vers où l'on ne trouve que de l'harmonie. et des images sans chaleur et sans enthousiasme«[1]). Nous retrouvons l'enthousiasme honni par Fontenelle et Lamotte, nous le retrouvons redevenu vivant. Voltaire lui-même se considère comme devant relier les deux époques: l'enthousiasme existe pour lui, mais gouverné par la raison. »Comment le raisonnement peut-il gouverner l'enthousiasme? C'est qu'un poète dessine d'abord l'ordonnance de son tableau; la raison tient alors le crayon. Mais veut-il amener ses personnages et leur donner le caractère des passions; alors l'imagination s'échauffe, l'enthousiasme agit; c'est un coursier qui s'emporte dans sa carrière: mais la carrière est régulièrement tracée.«[2]).

C'est pourtant encore en Angleterre qu'on analysera la poésie avec une perspicacité fine et intuitive. Nous pensons de nouveau à Burke et à son livre faisant époque ici encore.

Burke groupe les arts en une série donnant des impressions de moins en moins claires, en même temps que de plus en plus fortes: la peinture, la poésie, la musique:«... la plus vive description verbale que je puisse donner n'en procurera pas moins une idée très obscure et très imparfaite des objets; par contre, il est dans mon pouvoir d'exciter une émotion plus vive par la description, que je ne pourrais le faire au moyen du meilleur des tableaux«[3]). Dans ce sens, la clarté du tableau s'oppose comme telle à l'émotion qui forme le but de l'art, du moins de la poésie: »En réalité, une grande clarté n'aide que bien peu à affecter les passions, étant en quelque sorte ennemie de tout enthousiasme«[4]).

---

[1]) *Sur l'ode* (*Ibid.*, p. 160).

[2]) *Diction. phil.* art. *Enthousiasme.*

[3]) »... the most lively and spirited verbal description can give, raises a very obscure and imperfect idea of such objects: but then it is in my power to raise a stronger emotion by the description than I could do by the best painting«. *loc. cit.*, p. 123.

[4]) »In reality a great clearness helps but little towards affecting the passions as it is in some sort an enemy to all enthousiasms whatsoever«. *Ibid.*

Le même phénomène se produit, bien qu'avec une moindre importance, dans la peinture elle-même: »une judicieuse obscurité contribue à en augmenter l'effet; la cause en est que les tableaux en peinture sont exactement semblables à ceux de la nature. Or, dans la nature, des images sombres, confuses et incertaines ont un pouvoir plus grand sur l'imagination, pour créer les passions les plus fortes, que ne l'ont celles qui sont plus claires et plus déterminées« [1]). Les couleurs sombres dans un tableau ne jouent donc pas ici le rôle de contraste; le principe est autre et nouveau; il s'agit de la puissance d'émotion qui dépend d'une sorte de mystérieux, expressément indéfini. Voici un nouveau principe esthétique contraire à toute prépondérance d'une proportion ou d'une précision mathématique dans l'art. Burke ne jette pas ce principe au hasard, il cherche à l'appuyer d'arguments sérieux. La principale raison est prise du rapport de l'art à l'infini, comme essentiel à l'émotion dans l'art: »il se trouvera difficilement quelque chose qui puisse toucher l'âme par sa grandeur sans s'approcher en quelque sens de l'infini; ceci n'est pas le cas naturellement pour un objet qui nous laisserait apercevoir ses bornes. Or, dire qu'on aperçoit un objet distinctement, et dire qu'on aperçoit ses bornes, c'est dire la même chose. Une idée claire n'est donc qu'un autre nom pour une petite idée« [2]). Ceci serait un paradoxe évident dans toute science, dans tout organisme logique, mais ce n'en est pas un dans l'art. Burke continuera à nous expliquer, pourquoi des tableaux clairs et distincts ne touchent guère fortement nos sentiments.

Avant tout, il n'est pas juste de dire que le mot éveille une image; même lorsqu'il désigne une chose concrète, le mot ne fait qu'éveiller un substitut de l'image, et non l'image elle-

[1]) ».. and even in painting a judicious obscurity in somme things contribute to the effect of the picture; because the images in painting are exactly similar to those in nature; and in nature dark, confused, uncertain images have a greater power on the fancy to form the grander passions, than those have which are more clear and determinate«. *Ibid.*, p. 125.

[2]) ».. hardly any thing can strike the mind with its greatness which does not make some sort of approach towards infinity; which nothing can do whilst we are able to perceive its bounds; but to see an object distinctly and to perceive its bounds, is one and the same thing. A clear idea is therefore another name for a little idea«. *Ibid.*, p. 126.

même. Si nous disons »une chaise« nous ne faisons que comprendre de quoi il s'agit, sans voir en nous l'objet. Burke a raison ici en ce qui concerne le langage dont nous nous servons tous les jours; il ne laisse pas néanmoins de déprécier la puissance du style poétique, qui arrive à éveiller des images véritables. Mais encore ces tableaux vifs ne sont point en général, selon Burke, le but de la poésie: »En réalité, la poésie et la rhétorique ne peuvent réussir dans des descriptions exactes, autant que la peinture; leur fin est de nous toucher par sympathie plutôt que par imitation, de montrer l'effet produit par un objet sur l'âme de l'orateur ou d'autres, plutôt que de présenter une idée claire de l'objet. Voici leur domaine le plus étendu, et celui où ils réussissent le mieux«[1]. Conformément à cette opinion Burke pense que la poésie n'est un art imitateur que lorsqu'elle imite les *manners and passions*, jamais lorsqu'elle veut imiter des phénomènes visibles. Alors elle *operates chiefly by substitution*, elle opère principalement par voie de substitution.

Puisque la parole ne donne qu'un substitut de l'image, pourquoi son action est-elle plus vive que celle des arts plastiques, du moins quant à l'émotion?

D'abord, rien n'émotionne et n'intéresse autant que les passions de nos semblables; or, c'est la poésie qui les représente le mieux: »Il est certain que l'influence de la plupart des choses sur nos passions, ne provient pas autant de ces objets, que des opinions que nous en avons; celles-ci dépendent à leur tour, en une haute mesure, des opinions d'autrui qui pour la plupart n'arrivent à nous que par la parole«. Puis, »il y a bien des choses de nature très affective, qu'on ne peut rencontrer que rarement dans la réalité, et qu'on rencontre fréquemment énoncées par la parole; ces objets trouvent ainsi l'occasion de faire une profonde impression et de prendre racine dans l'entendement, tandis que l'idée de réalité n'aurait été que passa-

[1] »In reality poetry and rhetoric do not succeed in exact description so well as painting does; their business is, to affect rather by sympathy than imitation; to display rather the effect of things on the mind of the speaker or of others than to present a clear idea of things themselves. This is their most exclusive province, and that in which they succeed the best«. *Ibid.*, p. 246.



gère; et bien qu'à quelques personnes ils soient restés inconnus, ne les ayant frappées dans aucune forme, rencontrés en parole ils ne les affectent pas moins, comme par exemple la guerre, la mort, la famine etc. Il y a d'autres idées encore qui en général n'ont jamais pu se présenter aux sens des hommes, sauf en paroles, comme Dieu, les anges, les diables, le ciel, l'enfer, et toutes ces idées ont une grande influence sur nos passions« [1]). Cet argument est paradoxal, car la symbolisation d'idées non existantes comme objets tangibles, est possible pour tout art y compris les arts plastiques. Il aurait fallu démontrer pourquoi la poésie seule est privilégiée ici. Mais voici l'argument le plus intéressant cité par Burke: »au moyen des paroles nous avons le pouvoir de faire certaines combinaisons impossibles à faire autrement. Grâce à cette faculté de combinaison nous pouvons, en ajoutant des circonstances bien choisies, donner une nouvelle vie et une nouvelle force aux objets les plus simples« [2]). Burke se rend pourtant bien compte que »dans la peinture nous pouvons représenter une figure aussi fine que nous voulons«, mais il croit que jamais la peinture ne lui donnera d'aussi vives couleurs (*enlivening touches*) que la parole. Naturellement il ne s'agit ici que de la symbolisation des objets invisibles; il donne des exemples curieux à plus d'un égard. Le peintre nous présente un ange comme un jeune homme avec des ailes, le poète ne fait que dire *the angel of the Lord*

---

[1]) »Certain it is, that the influence of most things on our passions is not so much from the things themselves, as from our opinions concerning them, and these again depend very much on the opinions of other men, conveyable for the most part by words only... there are many things of a very affecting nature, which can seldom occur in the reality, but the words which represent them often do and thus they have an opportunity of making a deep impression and taking root in the mind, whilst the idea of the reality was transient; and to some perhaps never really occured in any shape, to whom it is notwithstanding very affecting, as war, death, famine etc. Besides, many ideas have never been at all presented to the senses of any men but by words as god, angels, devils, heaven and hell, all of which have however a great influence over the passions«.

[2]) ».. by words we have in our power, to make such combinations as we cannot possibly do otherwise. By this power of combining we are able, to give a new life and force to the simple object. In painting we may represent any fine figure we please but we never can give it those enlivening touches which it may receive from words«.

et exprime bien mieux ce qu'il fallait faire sentir: »Il est vrai que je n'ai aucune idée claire; pourtant ces mots affectent notre âme bien plus qu'une image sensible ne l'aurait fait; et ceci est tout ce dont il s'agit«. La chute des anges chez Milton lui sert d'un second exemple; ils traversent:

»Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens and shades of death
A universe of deth«.

Selon Burke la valeur, la signification de cette énumération se trouve dans le dernier mot de »death« sans lequel tous ces objets énumérés seraient absolument sans effet. Comment ce procédé peut-il avoir lieu? *»how words can move the passion which belong to real objects, without representing these subjects clearly«?*

Nous ne distinguons pas suffisemment une expression »claire« d'une expression »forte«: »La première regarde l'entendement, la seconde regarde les passions. La première décrit l'objet comme il est, la seconde le décrit comme il est senti«. Quelles sont les raisons de cette force de la parole? »De même qu'il y a une intonation de voix qui nous remue, une attitude passionnée, des gestes agités qui nous affectent indépendamment des objets qu'ils accompagnent, ainsi il y a des mots et certaines dispositions de mots qui, étant particulièrement attachés à des sujets passionnés, et étant toujours employés par ceux qui sont sous l'influence de quelque passion, nous touchent et nous remuent plus que les mots qui expriment leur sujet bien plus clairement et plus distinctement. Nous accordons à la sympathie ce que nous refusons à la description. La vérité est que toute description verbale, même une description sans détours et la plus exacte possible, ne donne qu'une si pauvre et insuffisante idée de la chose décrite, qu'elle ne produirait pas le moindre effet, si le narrateur n'appelait à son aide la manière de s'exprimer qui montre un sentiment fort et éveillé en lui-même. Alors, par la contagion de nos passions, nous gagnons le feu allumé chez autrui, lequel probablement n'aurait jamais pu être incité par l'objet décrit«. Pour toutes ces raisons, tout en se souvenant de tous les grands avantages de la peinture qui parlent en défaveur de la poésie, Burke conclut que »les paroles, par

la forte communication qu'elles donnent aux passions... offrent une pleine récompense pour leur faiblesse à d'autres égards«[1]).

Les conséquences que Burke tire de ces observations sont curieuses même pour l'organe de toute production littéraire, pour la langue. En reportant son attention sur le domaine des langues comparées, il remarque qu'»on peut observer, que les langues qui sont très polies et qui sont estimées pour leur clarté et leur parfaite lucidité, sont généralement défectueuses dans leur force. La langue française a cette perfection et ce défaut. Au contraire, les langues orientales et en général les langues des peuples non raffinés, ont une grande force et une grande énergie d'expression«. Les raisons qu'il en donne ne sont pas moins curieuses et se rapportent clairement aux principes analysés ci-dessus. »Les peuples non cultivés ne sont que des observateurs ordinaires des choses, et ne sont guère critiques en les distinguant; mais aussi pour cette raison, ils admirent plus et sont plus affectés de ce qu'ils voient, et conséquemment ils l'expriment d'une manière plus chaude et plus passionnée. Si l'impression veut être bien communiquée, elle doit opérer son effet sans idées claires, et souvent sans aucune idée de l'objet qui l'a originairement créée[2]). Voici probablement la profession la plus éclatante du système d'idées de Burke à ce sujet.

---

[1]) »Now, as there is a moving tone of voice, an impassioned countenance, an agitate gesture, which affect independently of the things about which they are exerted, so there are words and certain dispositions of words, which being peculiarly devoted to passionate subjects, and always used by those who are under the influence of any passion, touch and move us more than those which far more clearly and distinctly express the subject matter. We yield to sympathy what we refuse to description. The truth is, all verbal description, merely as naked description though never so exact, conveys so poor and insufficient an idea of the thing described, that it could scarcely have the smallest effect, if the speaker dit not call in to his aid those modes of speech that mark a fire already kindled in another, which probably might never have been struck out by the object described. Words, by strongly conveying the passions... fully recompensate for their weaknes in other respects«.

[2]) It may be observed, that very polished languages, and such as are praised for their superior clearness and perspicacity, are generally deficient in strength. The french language has that perfection and that defect. Whereas the oriental tongues, and in general the languages of most im-

Le fait du signalement des langues orientales pour leur énergie poétique est intéressant: en même temps que l'attention se dirigeait vers la fantaisie de l'orient, on s'intéressait à son langage exotique. Le même fait laisse apercevoir d'autres perspectives encore. La compréhension de la force et de l'énergie des langues primitives aidera à la compréhension de la force et de l'énergie de la langue populaire. Burke lui-même remarque la puissance affective des ballades populaires, ce qui n'est que naturel dans le siècle des Percy et Macpherson.

2. La langue et le vers.

A la fin de nos observations sur Burke nous venons de citer les pensées qu'il consacra à la langue. Rien de plus naturel: celle-ci comme organe nécessaire de l'art littéraire, se trouva appelée dès le début à éveiller l'attention des critiques et esthéticiens de l'époque[1]).

Il n'entre pas dans notre sujet de présenter en détail le procès de développement par endiguement, auquel le siècle classique soumit la langue française avec l'approbation du ministère de la langue, de l'Académie. La comparaison d'un auteur du XVI-e siècle et d'un auteur de la seconde moitié du XVII-e fixerait le changement avec une lucidité suffisante. On perdit en richesse ce qu'on gagna en clarté, on perdit en saveur ce qu'on gagna en décence, on perdit en fraîcheur ce qu'on gagna en précision. Les hommes du XVII-e siècle arrivant à son déclin n'étaient pas sans se rendre compte de la

---

polished people, have a great force and energy of expression; and this is but natural. Uncultivated people are but ordinary observers of things, and not critical in distinguishing them; but, for that reason, they admire more, and are more affected with what they see, and therefore express themselves in a warmer and more passionate manner. If the affection be well conveyed, it will work its effect without any clear idea; often without any idea at all of the thing which has originally given rise to it. *Ibid.*, p. 250.

[1]) Ce paragraphe, se tenant aux lignes très générales des aperçus esthétiques sur le style et la langue, ne prétend point apporter quelque chose de nouveau; il ne nous a pourtant pas paru possible, de ne pas rappeler brièvement dans ce chapitre ce que le XVIII-e s. pensait sur l'instrument même de la poésie, sur la langue et le vers.

différence et sans en être un peu inquiets; le XVIII-e siècle continuera sur cette pente.

Saint-Evremond avait été témoin des meilleures traditions classiques. Il y avait pourtant deux raisons qui le préservaient de toute exagération: il se souvenait de la première moitié du XVII-e siècle, et il habitait l'Angleterre depuis de longues années; ces deux causes lui procurèrent l'éloignement favorable à un point de vue critique.

Dans la question de la langue, à laquelle l'Académie était intéressée, Saint-Evremond était trop courtois pour ne pas refouler sa critique vers l'avenir, pourtant c'est bien le présent qui dut lui pousser ces lignes sous la plume: »... si quelque jour une fausse idée de politesse rendait le discours faible et languissant, si pour aimer trop à faire des contes, et à écrire des nouvelles, on s'étudiait à une facilité trop affectée, qui ne peut être autre chose qu'un faux naturel; si un trop grand attachement à la pureté produisait enfin la sécheresse; si pour suivre toujours l'ordre de la pensée on ôtait à notre langue le beau tour qu'elle peut avoir, et que la dépouillant de tout ornement, on la rendît barbare, pensant la rendre naturelle; alors ne serait-il pas juste de s'opposer à des corrupteurs, qui ruineraient le bon et le véritable style, pour en former un nouveau aussi peu propre à exprimer les sentiments forts que les pensées délicates?« [1])

Nous ne nous trompons point en voyant dans ces lignes une protestation de Saint-Evremond contre les nouvelles tendances réformatrices de la langue. Voici ce que nous lisons dans la préface de l'édition Desmaiseaux des *Oeuvres* de Saint-Evremond [1]): »Il (l'auteur) se plaignait de la trop grande exactitude de nos auteurs qui, à force de polir la langue française, l'ont rendue sans nerfs et sans force. Il ne pouvait souffrir ceux qui écrivent d'une manière toujours exacte, mais trop uniforme; aussi un des conseils qu'il donnait pour bien écrire, était de varier autant qu'il était possible la construction et le tour de la phrase«. [2]).

---

[1]) *Dissertation sur le mot de Vaste — à Messieurs de l'Académie française. ed. cit.* vol. IV, p. 4—5.

[2]) *Ibid.*, vol. I, p. 340—1.

Or, Saint-Evremond mourut en 1703: c'est donc bien à la langue du XVII-e siècle qu'il en veut.

L'autre grand indépendant contemporain, Fénelon, avait une raison de plus pour être mécontent du travail forcé auquel fut soumis le corps vivant de la langue: il connaissait trop bien et trop finement l'antiquité. Aussi aborde-t-il la littérature française sans l'ombre d'un préjugé ou même d'un enthousiasme trop prononcé. Jusqu'à lui, et encore longtemps après, aucun Français n'a été aussi étranger dans l'impartialité de ses opinions sur son pays. Il est plus impartial que ces Français toujours nombreux qui par esprit de satire ou par esprit de contradiction ne voient que du mal dans telle ou telle partie de la civilisation et de l'esprit français. Mais aussi, tous les réformateurs littéraires à l'étranger, qui prétendront avoir ouvert les yeux aux Français aveuglés sur les limites de leur pensée et de leur goût, auraient pu, en cherchant bien, trouver Fénelon leur défrichant le chemin.

La langue classique qui est, à juste titre, la gloire de la France moderne, n'échappe pas, elle non plus, à la critique de Fénelon.

L'Académie française a toujours considéré le Dictionnaire comme une de ses tâches principales. Fénelon affirme sa nécessité, mais non sa toute-puissance: »Le Dictionnaire, auquel l'Académie travaille mérite sans aucun doute qu'on l'achève. Il est vrai que l'usage qui change souvent pour les langues vivantes, pourra changer ce que ce Dictionnaire aura décidé« [1]). L'Académie se voit ici privée du droit de régler l'usage puisqu'elle en dépend. De même pour la grammaire qui, tout en rendant des services considérables, ne saurait arrêter le développement de la langue: elle »ne pourrait pas fixer une langue vivante, mais elle diminuerait peut-être les changements capricieux, par lesquels la mode règne sur les termes, comme sur les habits. Ces changements de pure fantaisie peuvent embrouiller et altérer une langue, au lieu de la perfectionner« [2]). On ne saurait trop remarquer à l'époque cette compréhension si prononcée du développement de la langue vivante, que la grammaire ne peut que suivre, n'ayant de puissance que sur des éléments étrangers au fonds véritable de la langue.

---

1) *Lettre à l'Ac.*, p. 3. 2) *Ibid.*, p. 8.



Les résultats d'un tel point de vue ne se font pas attendre. Fénelon a un parfait respect pour les travaux et l'autorité de l'Académie, pourtant il ne peut l'approuver dans toutes ses tentatives; »Oserai-je hasarder ici par un excès de zèle une proposition que je soumets à une compagnie si éclairée? Notre langue manque d'un grand nombre de mots et de phrases. Il me semble même qu'on l'a gênée depuis environ cent ans en voulant la purifier. Il est vrai qu'elle était encore un peu informe, et trop verbeuse. Mais le vieux langage se fait regretter, quand nous le retrouvons dans Marot, dans Amiot, dans le Cardinal d'Ossat, dans les ouvrages les plus enjoués. et dans les plus sérieux. Il avait je ne sais quoi de court, de naïf, de hardi, de vif et de passionné. On a retranché, si je ne me trompe, plus de mots qu'on n'en a introduit. D'ailleurs je voudrais n'en perdre aucun, et en acquérir de nouveaux. Je voudrais autoriser tout terme, qui nous manque, et qui a un son doux, sans danger d'équivoque« [1]).

Ainsi Fénelon avoue la pauvreté relative de la langue française, il reconnaît qu'on a travaillé à l'appauvrir plutôt qu'à l'enrichir; il fait preuve aussi d'une compréhension délicate de la langue d'antan, de la langue des Marot et Amyot. Inutile de relever la rareté d'un tel jugement au XVIII-e siècle, ou plutôt avant Fénelon. Remarquons qu'il loue non seulement sa hardiesse et son passionné, ce qui prouve qu'il comprenait sa poésie, mais encore sa brièveté, ce qui prouve qu'il sut arriver à son énergie au travers d'un certain délayage verbeux, et qu'il ne se trompait guère en remarquant un manque d'énergie dans l'élégant et limpide langage de son siècle, du siècle des Fontenelle et Lamotte. Ce manque d'énergie consiste fréquemment en un manque de richesse. »Quand on examine de près la signification des termes, on remarque qu'il n'y en a presque point, qui soient entièrement synonymes entre eux. On en trouve un grand nombre, qui ne peuvent désigner suffisamment un objet, à moins qu'on y ajoute un second mot. De là vient le fréquent usage des circonlocutions. Il faudrait abréger, en donnant un terme simple et propre pour exprimer chaque objet, chaque sentiment, chaque action. Je voudrais même plu-

---

[1]) *Ibid*, p. 8—9 ss.

sieurs synonymes pour un seul objet. C'est le moyen d'éviter toute équivoque, de varier les phrases et de faciliter l'harmonie, en choisissant celui de plusieurs synonymes qui sonnerait le mieux avec le reste d'un discours«.

Quelle route prendre pour arriver à ces résultats?

Les Grecs et les Romains n'hésitaient pas à former des mots composés qui servaient »à abréger et à faciliter la magnificence des vers«; de même ils n'hésitaient pas à mêler dans leur langue des expressions tirées de différents dialectes. Enfin les Romains ne rougissaient pas devant des emprunts faits à d'autres langues.

Ce n'est donc pas un manque d'autorisation chez les anciens qui nous empêcherait de nous engager sur la même voie. Ceci soit dit pour assurer leurs mânes de notre respect. Mais les nations modernes elles-mêmes ne nous laisseront pas sans exemples, comme le démontrent les Anglais qui, pour enrichir leur langue, empruntent à pleines mains de toutes parts: »De telles usurpations sont permises. En ce genre tout devient commun par l'usage. Les paroles ne sont que des sons, dont on fait arbitrairement les signes de nos pensées. Ces sons n'ont en eux-mêmes aucun prix. Ils sont autant au peuple qui les emprunte, qu'à celui qui les a prêtés. Qu'importe qu'un mot soit né dans notre pays ou qu'il nous vienne d'un pays étranger? La jalousie serait puérile, quand il ne s'agit que de la manière de mouvoir les lèvres, et de frapper l'air«. Nous ne saurions aujourd'hui être philosophes à ce point. Nous avons aussi de bonnes raisons à opposer à Fénelon: si les mots ne sont que des vains sons, auxquels nous attachons des valeurs arbitraires, c'est bien à celles-ci que peut et doit s'attacher la nationalité d'une langue.

Fénelon a pourtant encore d'autres arguments, destinés plus spécialement aux Français: »D'ailleurs nous n'avons rien à ménager sur ce faux point d'honneur. Notre langue n'est qu'un mélange de grec, et de tudesque, avec quelques restes confus des Gaulois. Puisque nous ne vivons que sur ces emprunts, qui sont devenus notre fonds propre, pourquoi aurions-nous une mauvaise honte sur la liberté d'emprunter, pour laquelle nous pouvons achever de nous enrichir? Prenons de tous côtés tout ce qu'il nous faut, pour rendre notre langue plus

claire, plus précise, plus courte et plus harmonieuse. Toute circonlocution affaiblit le discours« [1]). Remarquons que si l'auteur désire que la langue devienne plus claire et plus précise, c'est qu'il pense bien plus aux répondants des images qu'aux répondants des idées, voulant les particulariser, et leur enlever leur trop exclusive généralité. Il le dit clairement autre part: »On a tant peur dans notre nation d'être bas, qu'on est d'ordinaire sec et vague dans les expressions... tout se passe en exclamations sans preuve et sans peinture. Tout au contraire les Grecs se servaient peu de tous ces termes généraux qui ne prouvent rien; mais ils disaient beaucoup de faits« [2]). Xénophon ne dit ni une fois que Cyrus fût »admirable«, »mais il le fait admirer«. La poésie doit pouvoir exprimer bien des circonstances détaillées, et comme exemple Fénelon ne propose rien moins qu'Homère et l'Ecriture. Fénelon se montre ainsi ennemi accompli de toute circonlocution donc de toute périphrase. Qui sait, si les périphrases qui ravageaient toutes les littératures européennes de l'époque, ne devaient leur origine à l'appauvrissement volontaire de la langue en France?

Pourtant, pour exiger l'enrichissement de la langue au prix de toute fausse ambition Fénelon ne tombe pas dans la barbarie. Sachons comment le faire et sachons à qui confier cette opération difficile: »quand on abandonne au hasard ou au vulgaire ignorant, ou à la mode des femmes l'introduction des termes, il en vient plusieurs qui n'ont ni la clarté ni la douceur qu'il faudrait désirer«.

Somme toute, ce sont encore les mots latins qui sont les plus aisés à transplanter en français: »ils n'ont plus qu'un pas à faire pour entrer chez nous. Il faudrait leur donner une agréable terminaison«. Il faut donner la plus grande attention possible à bien digérer ces nouvelles expressions, et à ne pas faire »du français un amas grossier et informe des autres langues d'un génie tout différent«. S'il ne faut pas être orgueilleux, encore une fois, et se souvenir »que nous sortons à peine d'une barbarie aussi ancienne que notre nation«, il faut de même être très circonspect car »les nations qui vivent sous un ciel tempéré goûtent moins que les peuples des pays chauds les mé-

[1]) *Ibid.*, p. 15—17.

[2]) *I-er Dialogue sur l'Eloquence, ed. cit.,* vol. III, p. 226.

taphores dures et hardies«, mots prouvant que les emprunts rêvés par l'auteur ne devaient guère venir que du midi.

Fénelon a le grand mérite d'avoir compris et senti la richesse de l'ancienne langue et la pauvreté relative de la langue contemporaine; mais il s'est trompé souverainement en pensant que c'était bien l'institution à laquelle il s'adressait, qui était appelée à métamorphoser la langue. Ce n'est pas une assemblée de gens éclairés qui arriverait à réformer une langue; ceux-ci sont presque les derniers qu'on devrait choisir pour cette tâche. Fénelon cite l'Angleterre, mais ici ce n'était pas une Académie qui décidait des choses de la langue, c'était bien l'usage séculaire et général. Rien de plus sain pour l'invention terminologique que le bon sens populaire, rien de plus fâcheux que toute côterie, précieuses, mondaines on assemblée scientifique. La langue française l'a ressenti deux fois à ses dépens — tout mérite indubitable mis de côté — lors de son enrichissement forcé, aux temps de la Pleïade, auquel Fénelon aurait voulu recourir à nouveau, et lors de son appauvrissement tout aussi forcé qu'il blâmait.

Joignons à la critique qui précède, celle que Fénelon fait spécialement par rapport à la langue poétique en France. On a laissé complètement tomber les inversions, et ce sont elles pourtant, qui chez les anciens »se tournaient en grandes figures, et tenaient l'esprit suspendu, dans l'attente du merveilleux«. Voulant purifier les résultats de la trop véhémente fécondité de l'idiome Ronsardesque, on n'a pu se garder de tomber dans un contraire non moins défavorable: »L'excès choquant de Ronsard nous a un peu jetés dans l'extrémité opposée. On a appauvri, desséché, et gêné notre langue. Elle n'ose jamais procéder que suivant la méthode la plus scrupuleuse, et la plus uniforme de la grammaire. On voit toujours venir d'abord un nominatif substantif, qui mène son adjectif comme par la main. Son verbe ne manque pas de marcher derrière suivi d'un adverbe qui ne souffre rien entre eux, et le régime appelle aussitôt un accusatif, qui ne peut jamais se déplacer. C'est ce qui exclut toute suspension de l'esprit, toute attente, toute surprise, toute variété, et souvent toute magnifique cadence« [1]).

---

[1]) *Lettre à l'Ac.*, p. 64—5.



Pour Dubos de même, la langue française est entravée par une série de préceptes et de règles peu sérieuses qui l'appauvrissent: »le génie de notre langue est très timide, et rarement il ose entreprendre de rien faire contre les règles pour atteindre à des beautés où il arriverait quelquefois, s'il était moins scrupuleux«. Et il pense lui aussi au manque d'inversions. défaut nuisible ne fût-ce qne pour l'harmonie poétique [1]).

En 1740 De Brosses amené à comparer la langue italienne à la langue française, se souvient encore des inversions lorsqu'il avoue sa pleine préférence pour la langue poétique des Italiens: elle est »préférable à la nôtre, quoiqu'on en veuille dire, plus constante, plus sonore, plus harmonieuse, également propre au style majestueux, et à la gentillesse, outre qu'elle se permet un peu plus d'inversions qui rendent les constructions moins uniformes. La nôtre n'est que claire; par là, propre à l'histoire, à la dissertation, au poème dramatique« [2]).

[1]) Il est curieux, pour mesurer l'espace parcouru, d'opposer comme extrême à ces opinions sur le manque d'inversions, celle de Bouhours d'il y a environ un demi siècle. Bouhours était on ne peut plus joyeux de ce manque: »...la langue française est peut-être la seule, qui suive exactement l'ordre naturel. et qui exprime les pensées en la manière qu'elles naissent dans l'esprit. Je vous prie de m'entendre. Les Grecs et les Latins ont un tour irrégulier; pour trouver le nombre et la cadence, qu'ils cherchent avec tant de soin, ils renversent l'ordre dans lequel nous imaginons les choses: ils finissent le plus souvent leurs périodes, par où la raison veut qu'on les commence. Le nominatif qui doit être à la tête du discours selon la règle du bon sens, se trouve presque toujours ou au milieu ou à la fin. (Tout ce passage est le contraire exact de ce que nous avons cité ci-dessus de Fénelon). — Les Italiens et les Espagnols font à peu près de même: l'élégance de ces langues consiste en partie dans un arrangement bizarre; ou plutôt, dans ce désordre, et cette transposition étrange des mots. Il n'y a que la langue française qui suive la nature pas à pas, pour parler ainsi; et elle n'a qu'à la suivre fidèlement, pour trouver le nombre et l'harmonie que les autres langues ne rencontrent que dans le renversement de l'ordre naturel. — La merveille est que dans la poésie même où toutes les langues ont plus de liberté, elle garde cet ordre autant qu'elle peut. Elle ne condamne pas à la vérité dans un poème historique, les transpositions légères qui donnent aux vers de la grâce, et de la force: mais elle condamne dans toutes sortes de poésies, les transpositions violentes, et qui rendent les vers rudes et obscurs«. (*Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène* ed. 1708, p. 62—4).

[2]) *Lettres d'Italie*, *ed. cit.*, vol. III, p. 235.



De Brosses diffère ici de tous ceux qui reprocheront et reprochaient déjà le manque d'inversions à l'organe de la poésie française. Diderot le déplorera principalement en songeant à la poésie dramatique; De Brosses sépare presque le drame de la poésie, tout en l'appelant »poème dramatique«.

La haute attention et le profond intérêt que nous signalions en Angleterre pour l'analyse de la poésie, se retrouveront dans une vingtaine d'années dans les *Principes de critique* de Home (1762) qui fera subir au langage poétique une analyse méthodique.

Pour Home aussi, la poésie doit sa haute puissance à sa faculté de s'adonner à la beauté morale; l'instrument dont elle se sert, le marbre qu'elle fouille et les couleurs qu'elle étale lui sont fournis par la langue. Qu'est-ce qui pourrait donc appeler l'attention à un plus haut degré que la langue?

Elle a deux buts dans la vie: celui d'intervenir afin de faire connaître une pensée le plus clairement et le plus rapidement possible, et celui de toucher nos sentiments de la manière la plus forte et la plus vive, ne fût-ce que la moins rapide. Ce n'est que ce second emploi de la langue qui nous intéresse. Il est naturel que la langue doive y différer de celle qui ne tend qu'à se faire comprendre le plus vite avec la plus grande exactitude. Quelle sera donc la règle qui en fixera la nature? Cette règle exige »qu'on s'abstienne autant que possible de mots abstraits et généraux. De tels mots n'ont qu'une valeur pareille à celle des signes mathématiques, qui ne sont inventés que pour exprimer brièvement nos pensées. Par contre les tableaux qui forment la vie de la poésie, ne peuvent être créés dans quelque perfection, si on ne propose au lecteur des objets particuliers. On doit pourtant exclure de ce précepte les mots généraux qui renferment une grande quantité d'objets particuliers; notre famille, nos amis, notre patrie et d'autres mots de cette portée, agissent puissamment sur nos passions bien qu'ils n'éveillent aucune image. La largeur du contenu supplée à l'obscurité du tableau« [1]). Dans ces lignes Home

---

[1]) »...and that is, to avoid as much as possible abstract and general terms. Such terms, similar to mathematical signs, are contrived to express our thoughts in a concise manner; but images, which are the life of poetry,



satisfait aussi bien au postulat du détail dans la description, qu'à celui de la portée émotionnante et symbolique de la poésie, qu'il avait pu trouver chez Burke.

La première qualité essentielle que la langue poétique revendique est la possibilité des inversions: »La langue ne posséderait point de grande puissance, si elle se trouvait réduite à l'ordre naturel des idées. On peut arriver par l'inversion à mille beautés auxquelles on doit renoncer dans l'ordre naturel«. Home n'hésite pas à avancer que même dans le cas où l'inversion viendrait à ne pas être naturelle, elle est encore faite pour plaire, »je ne puis ne pas remarquer que l'âme humaine est heureusement agencée de manière à trouver goût dans l'inversion bien que celle-ci soit en quelque sorte peu naturelle«[1]). Aussi ne faut-il pas prodiguer les inversions sans nécessité, »l'on ne doit s'en permettre une que lorsqu'on peut atteindre par ce moyen à une beauté, qui est supérieure à la beauté du style naturel«[2]). Ainsi il est acquis pour Home que le langage poétique doit être autre que le langage quotidien, quitte a être moins naturel. Sa beauté consiste, pour ainsi dire dans son manque de naturel.

La seconde qualité du langage poétique consiste dans l'emploi des figures. Si nous disons le »matin de la vie« pour

---

cannot be raised in any perfection, otherwise than by introducing particular objects. General terms that comprehend a number of individuals must be excepted from this rule: our kindred, our clan, our country, and words of the like import, though they scarce raise any image, have notwithstanding a wonderful power on our passions: the greatness of the complex objects overbalances the obscurity of the image. (*loc. cit.*, vol. I, p. 307—8).

[1]) »...it ought not to escape observation, that the mind of man is happily so constituted as to relish inversion, though in one respect unnatural« (*Ibid.*, vol. II, p. 308).

[2]) »...inversion ought not to be indulged, unless in order to reach some beauty superior to that of a natural style« (*Ibid.*, vol. II, p. 346—7). Home cite ici les *Réflexions sur la poésie française* de Du Cerceau (1730) qui lui paraît d'ailleurs être dans le faux. Du Cerceau, ennemi de l'inversion, ne la justifiait que par la suspension du sens, et partant, de notre curiosité. »This indeed is one power of inversion; but neither its sole power, nor even that which is the most remarkable...«, conclut Home. Pour les opinions de Du Cerceau cf. Thieme, *Essai sur l'histoire du vers français* (1916), p. 185.

exprimer la jeunesse, nous saisissons deux notions, la principale, celle de la jeunesse et la secondaire, celle du matin: »l'objet principal est une partie de la pensée, l'objet secondaire n'est qu'un ornement. Dans ce sens la figure dans la langue est exactement semblable aux sons concordants dans la musique qui, sans ajouter quoi que ce soit à la mélodie, créent l'harmonie«[1]).

La difficulté, vu le peu de naturel du langage poétique, est de savoir quand il doit l'être, et quand il cesse de l'être; car on ne peut poser des limites trop strictes entre la réalité et l'art, entre les arts entre eux, ou enfin entre les parties d'une seule et même œuvre d'art. Comme partout, de même ici, le vraisemblable doit rester là même où le naturel se perd. Or, quand est-il vraisemblable que l'homme emploie un langage figuré? »Un homme calme et de sang-froid n'est pas enclin aux transports poétiques ni à sacrifier la vérité et le réel aux illusions de l'imagination; il l'est d'autant moins qu'il se trouve obsédé par des soucis ou une grave entreprise. D'autre part, on peut remarquer, qu'un homme qui est élevé ou animé par quelque passion, penche à élever et animer tous les objets; il évite les appellations vulgaires, cherche les métaphores et circonlocutions dans ses expressions pour relever les objets, il donne de la vie et des libres actions même aux choses inanimées. Dans cette ferveur de l'âme on s'attache aux plus hauts transports poétiques, et on trouve goût aux comparaisons et métaphores les plus audacieuses«[2]).

---

[1]) »...the principal (object) makes a part of the thought; the accessory is merely ornamental. In this respect, a figure of speech is precisely similar to concordant sounds in music, which, without contributing to the melody, make it harmonious«. (*Ibid.*, vol. III, p. 154).

[2]) »...a man in his cool and sedate moments, is not disposed to poetical flights, nor to sacrifice truth and reality to the delusive operations of the imagination: far less is he disposed, when oppressed with cares, or interested in some important transaction that occupies him totally. On the other hand, it is observable, that a man, when elevated or animated by any passion, is disposed to elevate or animate all his objects: he avoids familiar names, exalts objects by circumlocution and metaphor, and gives even life and voluntary action to inanimate beings. In this warmth of mind, the highest poetical flights are indulged, and the boldest similes and metaphors relished«. (*Ibid.*, vol. III, p. 30—1).

On ne saurait pourtant trop peser les passions et les circonstances avant d'employer le langage figuré: »Le chagrin invétéré, la profonde tristesse, la frayeur, les remords, le désespoir, toutes les tristes passions déprimantes sont contraires, sinon à tout langage figuré, du moins à la solennité et à la pompe des comparaisons« [1]). Home donne quelques exemples de ce qu'il croit être une fausse application du langage figuré: la personnification du Rhin par Boileau n'est que burlesque pour lui. Jamais il ne faut prendre un ton apprêté et solennel pour exprimer des pensées ordinaires, comme le fait Racine si fréquemment (Bajazet, Phèdre, Esther, Iphigénie); nous rencontrons même dans cette série un exemple tiré de Hamlet. D'autres genres littéraires lui fournissent encore des exemples: il cite les *Oraisons funèbres* de Bossuet aussi bien que l'*Esprit des lois.*

Aucun exemple ne pourrait être plus explicite sur ce point que ne l'est le contraste entre Homère et Virgile: »La langue d'Homère n'est pas moins adaptée au sujet que ne le sont les actions et attitudes de ses héros à leurs caractères. Virgile n'atteint pas à cette perfection: sa langue reste toujours solennelle; même lorsqu'il s'abaisse jusqu'aux parties les plus vulgaires de l'art culinaire, au rôtissage et à la cuisson, il ne se départit jamais de la haute note du langage« [2]).

Nous trouvons ainsi chez Home une analyse plus détaillée que chez ses prédécesseurs, des caractères de la langue poétique qui la distingue de la langue quodidienne. Nous trouvons aussi chez lui une analyse des circonstances qui en permettent l'usage, en en faisant préférer le figuré et le solennel à la simplicité et à l'aisance de la langue de tous les jours.

---

[1]) »Rooted grief, deep anguish, terror, remorse, despair, and all the severe dispiriting passions, are declared enemies, perhaps not to figurative language in general, but undoubtedly to the pomp aud solemnity of comparison«. (*Ibid.*, vol. III, p. 34).

[2]) »The language of Homer is suited to his subject, not less accurately than the actions and sentiments of his heroes are to their character. Virgil, in this particular, falls short of perfection: his language is stately throughout; and though he descends at times to the simplest branches of cookery, roasting aud boiling for example, yet he never relaxes a moment from the high tone«. (*Ibid.*, vol. III, p. 217—18).

Le naturel n'est plus revendiqué d'une manière absolue pour le style poétique.

Si la poésie comme telle, se trouve sérieusement attaquée pour ses caractères intrinsèques, son caractère extérieur, le vers, l'est encore davantage, et la rime plus que le rhytme. Le vers ne trouve presque point de défenseurs au début, si ce n'est Fénelon, artiste ici comme partout. Lamotte a l'honneur douteux d'avoir mené l'attaque la plus forte. L'argument contre le vers n'est pas difficile à trouver: c'est sa difficulté même.

Il force la pensée à faire des détours, et la langue à se servir de tours inusités, péché le plus grand pour les classiques de l'époque. »Rime aussi bizarre qu'impérieuse, s'écrie Lamotte, mesure tyrannique, mes pensées seront-elles toujours vos esclaves? Jusques à quand usurperez-vous sur elles l'empire de la raison? Dès que le nombre et la cadence l'ordonnent, il faut vous immoler comme vos victimes, la justesse, la précision, la clarté. Ou, si je m'obstine à les conserver malgré vous, par quelles tortures ne vous vengez-vous pas de ce que je vous résiste? Je vois le soleil se lever, se coucher, se relever plus d'une fois, avant que j'aie pu vous réconcilier avec une pensée qui valait à peine quelques moments«[1]).

Pourtant ce vers et cette rime plaisent, il faut qu'il y en ait une raison. Fontenelle et Lamotte s'accordent à en voir deux, l'habitude et le plaisir de la difficulté vaincue. L'abbé de Pons s'avançait jusqu'à comparer ce plaisir à celui qu'on éprouve à regarder un danseur de corde. Lamotte compare encore les adeptes du vers aux enfants qui aiment à courir au bord d'un précipice[2]). Il ne balance pas à mettre l'Iliade en prose, et ce qui est plus, ne voit pas que les tragédies de Racine perdissent quelque chose, si on les mettait en prose! — Même l'abbé Dubos trouve la rime gothique et moyenâgeuse[3]), et la condamne absolument puisqu'elle n'est pas »l'imitation d'aucune beauté qui soit dans la nature«, outre que »la rime estropie souvent le sens du discours, et elle l'énerve presque toujours«[4]). Il s'excuse d'en parler: »Peut-on d'ailleurs ne point regarder le

---

[1]) »*La libre éloquence* — Ode en prose« *Oeuvres,* ed. cit. vol. I 2, p. 531.

[2]) *L'Ode à M. de La Faye* (cité Vial-Denise, *loc. cit.*).

[3]) *Réflex. crit.*, vol. I, p. 333. [4]) *Ibid.*, p. 328—9.

travail bizarre de rimer comme la plus basse fonction de la mécanique de la poésie? Mais puisque le poète ne saurait faire faire cette besogne par d'autres, comme le peintre fait broyer ses couleurs, il nous convient d'en parler«. Puis, spécialement par rapport à la langue française, elle ne fait qu'en augmenter les inconvénients: »...la rime seule devient par l'asservissement des phrases françaises à l'ordre naturel des mots, une chaîne aussi gênante pour un poète sensé, que toutes les règles de la poésie latine. En effet nous n'apercevons guère dans les poètes latins les plus médiocres, des épithètes oiseuses, et mises en œuvre uniquement pour fixer le vers, mais combien en voyons-nous dans nos meilleures poésies que la seule nécessité de rimer y a introduites« [1]).

Fontenelle voue à la rime une attention bien plus grande et en possède une compréhension de beaucoup plus fine sinon plus juste. Il se doute un peu, mais pas trop, que la rime est du ressort de la musique. »Indépendamment du fond des sujets qu'elle traite, elle plaît à l'oreille par son discours mesuré, et par une espèce de musique, quoiqu'assez imparfaite: et qui sait si ce n'est pas elle qui a averti les orateurs attentifs à la perfection de leur art, de mettre aussi une certaine harmonie dans leurs discours? tant l'oreille, l'oreille seule, mérite qu'on ait d'égard pour elle!« [2]). C'est là à peu près tout, ce que nous trouvons sur l'élément musical de la rime. — Il y a pourtant une autre raison pour laquelle Fontenelle s'intéresse à la rime: c'est la difficulté vaincue; pourtant, disons le d'une fois, c'est pour cette même raison que, loin de se prononcer entièrement contre la rime, il lui assigne une nécessité d'existence parallèle à celle de la poésie; autrement dit, s'il consent à ne pas voir fini le règne de la poésie, c'est à condition d'y faire entrer la rime. »Qu'est-ce que la rime, dira-t-on? N'est-ce pas une pure

[1]) *Ibid.* p. 308—9. — La rime comprise comme équivalent nécessaire du manque de la quantité dans le vers français est signalée de même chez Rollin (*De la belle manière d'étudier et d'enseigner les belles lettres*, 1726) et Longue (*Raisonnements hasardés sur la poésie*, 1737). Cf. sur ce point Thieme *loc. cit*, on peut y trouver un bon aperçu sur les deux camps respectifs des amis (La Faye, Nivelle de la Chaussée) et des ennemis (Prévost) de la rime, ainsi que des irrésolus (Rémond de Saint-Mard).

[2]) *Sur la poésie en général*, *Oeuvres*, ed. 1790, vol. III, p. 178 s.

bagatelle? J'en conviens. à parler selon la pure raison: mais le nombre réglé des syllabes, un repos fixé au milieu de nos grands vers, ou la césure, ne sont-ce pas aussi des bagatelles précisément de la même espèce? Traitez les comme vous voulez traiter la rime; négligez les autant, les proportions gardées, et vous n'aurez plus de poésie française, rien qui la distingue de la prose« [1]). Or, toutes ces bagatelles ne plaisent que par les difficultés qu'elles font vaincre au poète; ces difficultés surmontées heureusement nous donnent une surprise agréable. et c'est là tout le secret du succès de la rime. »Il est visible que cette surprise est d'autant plus agréable que la gêne de l'expression a été plus grande, et l'expression plus parfaite« [2]). Mais cette difficulté vaincue ne se fait point jour uniquement dans les caractères extérieurs de la poésie, le tour poétique lui-même n'est compréhensible pour l'auteur que sous cette condition: »Ne sont-ce pas les difficultés vaincues qui font la gloire des poètes? N'est-ce pas sur cet unique fondement, par cette seule considération, qu'on leur a permis une espèce de langage particulier, des tours plus hardis, plus imprévus, enfin ce qu'ils appellent eux-mêmes, en se vantant, un beau, un noble, un heureux délire; c'est à dire en un mot, ce que la droite raison n'adopterait pas?« [3]). Si tel est le cas, les poètes ne peuvent désirer de se soustraire à ces liens, tout onéreux qu'ils soient: »Si la difficulté vaincue fait un mérite à la poésie, certainement la difficulté retranchée ou fort diminuée ne lui en fera pas un; et si la contrainte lui est nécessaire pour la distinguer de la prose, et lui donner droit de s'élever au-dessus d'elle, n'est-ce pas la dégrader que de la rapprocher de ce qu'elle méprisait« [4]). Aussi s'adresse-t-il avac sa finesse ordinaire aux poètes, en les traitant un peu d'enfants gâtés: »S'ils ne se soumettent pas aux conditions apposées à leurs privilèges, on aura droit de les condamner à redevenir sages« [5]).

Fénelon toujours circonspect et individuel dans ses opinions attaque le vers en le défendant, et le défend en l'attaquant. Lorsque Lamotte espérant lui soutirer quelque mot

[1]) *Discours lu dans l'assemblée publique du 25 août 1749, Ibid.*, vol. I, p. 170 s.

[2]) *Sur la poésie en général.* [3]) *Disc.* 25 août 1749.

[4]) *Sur la poésie en général.* [5]) *Disc.* 1749.

d'adhésion à sa campagne contre le vers, s'adresse au gracieux archevêque de Cambrai dans ces paroles modérées: »Permettez-moi de vous demander vos vues sur la poésie française; j'y sens bien quelques défauts, mais je n'en entrevois pas les remèdes, et je vous serai très obligé«...[1]), il n'en reçoit que l'expression d'une critique respectueuse jusqu'à en paraître un reproche pour son correspondant: »Il faut avouer que la sévérité de nos règles, a rendu notre versification presque impossible... J'avoue ma mauvaise délicatesse: ce que je fais ici, est plutôt une confession, que la censure des vers français. Je dois me condamner quand je critique ce qu'il y a de meilleur«[2]).

C'est avec les mêmes réticences courtoises que Fénelon s'adresse à l'Académie: »Me sera-t-il permis de représenter ici ma peine sur ce que la perfection de la versification française me paraît presque impossible,..«. Nos plus grands poètes, Malherbe aussi, ont laissé nombre de vers tout-à-fait faibles: »Ils ont voulu donner à leur pensée un tour délicat, et ils la font chercher. Ils sont pleins d'épithètes forcées pour attraper la rime. En retranchant certains vers, on ne retrancherait aucune beauté«[3]). Il partage pleinement le mauvais vouloir des contemporains envers la rime: »Notre versification perd plus, si je ne me trompe, qu'elle ne gagne par les rimes. Elle perd beaucoup de variété, de facilité, et d'harmonie...«. La rime oblige à prolonger et à alourdir le sens du vers pour se faire rencontrer: »On est scrupuleux pour n'employer que des rimes bien riches, et on ne l'est ni sur le fonds des pensées et des sentiments, ni sur les tours naturels, ni sur la noblesse des expressions«[4]). Notre vers épique est monotone, bien qu'il exigerait justement »le son le plus doux, le plus varié, et le plus majestueux«. Il faut déjà préférer les Stances et les Odes pour leurs rimes croisées. Fénelon a encore beaucoup de sympathies pour le vers irrégulier de La Fontaine.

Malgré tout ceci Fénelon ne voudrait pas éliminer complètement la rime qui est la seule base que les Français puissent donner à leurs vers, ne possédant point l'alternance antique des longues et des brèves. Il se borne seulement à vouloir

---

[1]) 14. XII 1713 — *loc cit.*, vol. III, p. 50. [2]) *Ibid.*, p. 51—2.
[3]) *Lettre à l'Académie*, p. 54—5. [4]) *Lettre à l'Académie*, p. 56.

laisser au poète une plus grande liberté dans le choix des rimes. La rime française, avec ses préceptes nombreux, est plus difficile que la métrique ancienne elle-même (opinion que nous avons trouvée chez Dubos), et les anciens eux-mêmes ne rougissaient pas devant maintes licences.

Le mauvais vouloir pour la rime dure plus longtemps que le dédain de la poésie. Ainsi en 1740 encore, De Brosses, qui pourtant n'appartenait guère au camp ennemi de la poésie, ne peut se consoler de ce que Malherbe, »le père de notre poésie française, celui de tous, qui a le mieux entendu la fabrique et l'harmonie des vers« n'ait pas eu l'heureuse pensée d'écrire en vers blancs »pour donner l'exemple et le ton à ses successeurs, et pour nous dégager de cette odieuse rime dont nos oreilles quoique fatiguées, ne peuvent pourtant plus aujourd'hui se passer nulle part, et qui, à vrai dire, ne convient qu'à l'ode et aux petites chansons« [1]). Pourtant ici-même, et du propre aveu de l'auteur, le dédain de la rime n'est qu'un parti pris, puisque l'oreille de l'auteur la cherche partout.

Comme il faut s'y attendre, Voltaire, par suite de ses nombreux travaux poétiques, n'a jamais été un adversaire décidé du vers et de la rime. En 1719 dans sa Ve *Lettre* à propos d'*Oedipe*, il ne fait que protester contre la trop grande tyrannie de la rime et c'est pourtant le moment chronologique où il est le plus près du paradoxe de Lamotte: »Je ne puis souffrir qu'on sacrifie à la richesse de la rime toutes les autres beautés de la poésie, et qu'on cherche plutôt à plaire à l'oreille qu'au cœur et à l'esprit«. Et il dit excellemment quelques lignes plus bas: »Donner aux auteurs de nouvelles rimes, ce serait leur donner de nouvelles pensées, car l'assujettissement à la rime fait que souvent on ne trouve dans la langue qu'un seul mot qui puisse finir un vers; on ne dit presque jamais ce qu'on voulait dire«... En 1729 dans la préface d'une nouvelle édition d'*Oedipe*, il lutte encore contre Lamotte et sa conviction que la rime est »un usage barbare inventé depuis peu«. Il remarque que tous les peuples sauf les Grecs et les Romains »ont rimé et riment encore«. Il ne comprend pas

---

[1]) *Lettres d'Italie*, ed. cit., vol. III, p. 132—3.



comment un homme ayant lu Virgile, Despréaux et Racine, peut être de l'opinion de Lamotte. »Je placerai nos Despréaux et nos Racines à côté de Virgile pour le mérite de la versification, parce que, si l'auteur de l'*Enéide* était né à Paris, il aurait rimé comme eux, et si ces deux Français avaient été du temps d'Auguste, ils auraient fait le même usage que Virgile de la mesure des vers latins«. Il en dit le pourquoi dans son *Discours* sur la tragédie précédant *Brutus* (1731) »Nous ne pourrons jamais secouer le joug de la rime, elle est essentielle à la poésie française. Notre langue ne comporte point d'inversions, nos vers ne souffrent point d'enjambement; nos syllabes ne peuvent produire une harmonie sensible par leurs mesures longues ou brèves; nos césures et un certain nombre de pieds ne suffiraient pas pour distinguer la prose d'avec la versification: la rime est donc nécessaire aux vers français«. Voltaire héritait ici des arguments de Fénelon et de Fontenelle que nous citions tout à l'heure. Dans la préface de l'*Oedipe* de 1729 il s'expliquait sur ce sujet par rapport aux autres littératures modernes: »Les Italiens et les Anglais peuvent se passer de rimes, parce que leur langue a des inversions, et leur poésie mille libertés qui nous manquent. Chaque langue a son génie déterminé par la nature de la construction de ses phrases, par la fréquence de ses voyelles ou de ses consonnes, ses inversions, ses verbes auxiliaires etc. Le génie de notre langue est la clarté et l'élégance; nous ne permettons nulle licence à notre poésie, qui doit marcher, comme notre prose, dans l'ordre précis de nos idées. Nous avons donc un besoin essentiel du retour des mêmes sons, pour que notre poésie ne soit pas confondue avec la prose«. Il cite comme exemple le vers suivant:

»Minos juge aux enfers tous les pâles humains«

et dit à ce propos: »Les Anglais et les Italiens diraient également, après les Grecs et les Romains, les »pâles humains Minos aux enfers juge«, et enjamberaient avec grâce sur l'autre vers[1]) La manière même de réciter les vers en italien et en anglais fait sentir des syllabes longues et brèves, qui soutiennent encore l'harmonie sans besoin de rimes. Nous qui

---

[1]) comparez: Fontenelle, *Discours à l'Académie* du 25 août 1749.

n'avons aucun de ces avantages, pourquoi voudrions-nous abandonner ceux que la nature de notre langue nous laisse?«

L'auteur de la *Henriade* n'a jamais cessé de confesser et de défendre sa foi dans le vers contre toute attaque. Le *Catalogue du Siècle de Louis XIV* (1751) nous dit que »la bonne poésie est à la bonne prose ce que la danse est à une simple démarche noble, ce que la musique est au récit ordinaire, ce que les couleurs d'un tableau sont à des dessins au crayon«. Le *Dictionnaire philosophique* (1764) est encore plus enthousiaste. Il est dit dans l'article *Somnambules et songes* que les vers sont »une fête« qu'on donne à l'âme et qu'il faut »des ornements dans les fêtes« ou encore que »la poésie est la musique de l'âme, et surtout des âmes grandes et sensibles«. Et dans un autre passage, Voltaire ajoute, non plus dans un style dithyrambique qui lui est étranger, mais bien dans le style du bon sens: »Un mérite de la poésie dont bien des gens ne se doutent pas, c'est qu'elle dit plus que la prose, et en moins de paroles que la prose«[1]). Cette dernière phrase prouve que la poésie concise et raisonnée de Despréaux ou de Pope était toujours celle qu'il considérait comme la plus digne de ce nom, opinion qui fut d'ailleurs celle de bien des contemporains.

Pour trouver autre chose, un véritable parfum d'harmonie rhytmée, le XVIIIe siècle devait attendre André Chénier ou reculer jusqu'à Racine[2]).

3. Exigences générales concernant la poésie et les genres particuliers.

Avec ces considérations sur le mérite de la poésie nous nous trouvons reportés à l'analyse générale de ce qu'il faut

---

[1]) Art. *Poètes.* — Dans un article publié dans la *Gazette littéraire* le 2 mai de la même année (*Tragédies françaises traduites par Lorenzo Guazzesi*) Voltaire va jusqu'à considérer la rime comme indispensable: »Il arrive... qu'avec la chaîne de la rime on marche quelquefois d'un pas plus sûr qu'en se délivrant de cette servitude, et c'est de là qu'on peut conclure que la rime, qui présente à chaque moment le mérite d'une grande difficulté surmontée (l'ancien terme des Lamotte et Fontenelle!), est absolument nécessaire à la poésie française«.

[2]) Nous nous sommes abstenu ici de citer les opinions anglaises, habituées depuis longtemps à négliger la rime, ou du moins à reconnaître

mettre et chercher dans la poésie. Nous trouverons ici une bonne perspective au delà de laquelle nous apercevrons les genres particuliers où se complaisait le siècle.

Entre ceux qui niaient la poésie ou l'abaissaient à des niaiseries et ceux qui voulaient la perdre dans les flots du vague philosophique, Fénelon gardait comme toujours une position sûrement originale. Nous connaissons ses aperçus sur la portée de la poésie. Qu'est-ce qu'il y cherchait en particulier, comment la voulait-il?

Ce n'est pas par défaut d'idéalisation que péchait l'art contemporain, et il lui manquait plus de réel que d'idéal, plus de vérité que de vraisemblance. Nous aimons, nous dit Fénelon, les chèvres chez le Titien et les kermesses chez Teniers, »faut-il s'étonner qu'on aime à voir dans l'*Odyssée* des peintures si naïves du détail de la vie humaine?« Par ces lignes Fénelon se fait défenseur du détail dans l'art. Rappelons qu'il voulait aussi du détail dans la langue, et nous comprendrons de combien il était en avance sur son siècle. C'est ceci qui lui a fait si bien comprendre — non seulement l'*Odyssée* — mais les Grecs en général, et une telle compréhension est si éloignée de ce siècle si distant de la simplicité grecque, que nous ne nous abstiendrons point de citer les opinions de Fénelon sur l'antiquité: nous croyons qu'elles contribueront à caractériser l'auteur. Il se rend si bien compte qu'il pense autrement que ses contemporains, qu'il n'admire l'antiquité que pour l'opposer directement à son siècle: »On croit être dans les lieux qu'Homère dépeint, y voir, y entendre les hommes. Cette simplicité de mœurs semble ramener l'âge d'or. Le bonhomme Eumée me touche bien plus qu'un héros de *Clélie* ou de *Cléopâtre*. Les vains préjugés de notre temps avilissent de telles beautés. Mais nos défauts ne diminuent point le vrai prix d'une vie si raisonnable et si naturelle«. — Les anciens ne se sont pourtant pas arrêtés à cette simplicité, »ils ont joint la passion à la vérité« [1]. L'idéal de l'art est la simplicité unie à la passion.

---

le vers blanc. Ces opinions ne sont pas aussi symptomatiques que celles des défenseurs et adversaires de la rime dans la patrie même du classicisme.

[1]) *Lettre à l'Ac.*, p. 73—5.



Si Catulle laisse ici loin derrière lui et Ovide et Martial, c'est que »le beau qui n'est que beau, c'est à dire brillant, n'est beau qu'à demi, il faut qu'il exprime les passions pour les inspirer, il faut qu'il s'empare du cœur, pour le tourner vers le but légitime d'un poème« [1]). Ce qui éloigne la passion de sa simplicité et partant ce qui lui enlève sa force immédiate, c'est la préciosité et le bel esprit qui plus d'une fois ont fait la mauvaise gloire du Français moderne. Fénelon poursuit ce bel esprit jusque chez les anciens: il compare sur ce point Cicéron à Démosthène: »Je ne crains pas de dire que Démosthène me paraît supérieur à Cicéron. Je proteste que personne n'admire Cicéron plus que je fais: il embellit tout ce qu'il touche; il fait honneur à la parole; il fait des mots ce qu'un autre n'en saurait faire; il a je ne sais combien de sortes d'esprit, il est même court et véhément toutes les fois qu'il veut l'être... Mais on remarque quelque parure dans son discours: l'art y est merveilleux; mais on l'entrevoit; l'orateur, en pensant au salut de la République, ne s'oublie pas, et ne se laisse point oublier. Démosthène paraît sortir de soi, et ne voir que la Patrie. Il ne cherche point le beau; il le fait sans y penser. Il est au dessus de l'admiration. Il se sert de la parole, comme un homme modeste de son habit pour se couvrir. Il tonne, il foudroie. C'est un torrent qui entraîne tout. On ne peut le critiquer, parce qu'on est saisi. On pense aux choses qu'il dit, et non à ses paroles. On le perd de vue. On n'est occupé que de Philippe, qui envahit tout. Je suis charmé de ces deux orateurs; mais j'avoue que je suis moins touché de l'art infini, et de la magnifique éloquence de Cicéron que de la rapide simplicité de Démosthène« [2]),

Or, si Fénelon parle si bien et si en détail de Cicéron et de Démosthène ce n'est pas seulement par pur amour des anciens; ce sont encore ses contemporains qu'on entrevoit dans son cœur et sa pensée. Cette question de la simplicité et du bel esprit n'est pas de nature à ne pas lui donner de sérieuses appréhensions au sujet de la littérature française. Ce qu'il lui faut avant tout c'est une infinie clarté de la langue: »Il faut une diction simple, précise et dégagée, où tout se déve-

---

[1]) p. 83. [2]) p. 47—8.

loppe de soi-même, et aille au-devant du lecteur. Quand un orateur parle au public, il n'y a aucune peine qu'il ne doive prendre pour en épargner à son lecteur; il faut que tout le travail soit pour lui seul et tout le plaisir avec tout le fruit, pour celui dont il veut être lu. Un auteur ne doit laisser rien à chercher dans sa pensée«[1]). Les plus grands poètes français sont souvent obscurs. Ils veulent mettre trop de choses dans un vers, qui par sa nature française n'est déjà que trop rebelle; nous laissons la parole à l'auteur, ne voulant rien perdre de la finesse et délicatesse de sa critique: elle porte à son tour sur la délicatesse même:

»On veut même trop de délicatesse; elle dégénère en subtilité. On veut trop éblouir et surprendre. On veut avoir plus d'esprit que son lecteur, et le lui faire sentir, pour lui enlever son admiration; au lieu qu'il faudrait n'en avoir jamais plus que lui, et lui en donner même, sans paraître en avoir. On ne se contente pas de la simple raison, des grâces naïves, du sentiment le plus vif, qui font la perfection réelle; on va un peu au-delà du but par amour propre. On ne sait pas être sobre dans la recherche du beau; on ignore l'art de s'arrêter tout court en deça des ornements ambitieux... On tombe dans le défaut de répandre un peu trop de sel, et de vouloir donner un goût trop relevé à ce qu'on assaisonne, on fait comme ceux qui chargent une étoffe de trop de broderie. Le goût exquis craint le trop en tout, sans en excepter l'esprit même. L'esprit lasse beaucoup, dès qu'on l'affecte, et qu'on le prodigue. C'est en avoir de reste, que d'en savoir retrancher, pour s'accommoder à celui de la multitude, et pour lui aplanir le chemin. Les poètes qui ont le plus d'essor de génie, d'étendue de pensées, et de fécondité, sont ceux qui doivent le plus craindre cet écueil de l'excès d'esprit. C'est, dira-t-on, un beau défaut, c'est un défaut rare, c'est un défaut merveilleux. J'en conviens; mais c'est un vrai défaut, et l'un des plus difficiles à corriger«[2]).

Nous sommes dans les mêmes eaux que lors de nos observations sur le livre de Muralt. Il y a cette grave diffé-

---

[1]) *Ibid.*, p. 65. [2]) *Ibid.*, p. 67—8.

rence que, cette fois-ci, nous avons affaire à un Français; le fait que ses opinions se rencontrent avec celles d'un étranger est des plus significatifs, vu la nature du sujet dont il s'agit.

Fénelon ne tarit pas sur cette matière. Il exige des autres ce qu'il possède lui même, une aisance infinie, faisant croire que rien n'est venu plus facilement à l'auteur que ses passages les plus difficiles:

»On gagne beaucoup en perdant tous les ornements superflus, pour se borner aux beautés simples, faciles, claires et négligées en apparence. Pour la poésie, comme pour l'architecture, il faut que tous les morceaux nécessaires se tournent en ornement naturel. Mais tout ornement qui n'est qu'ornement, est de trop; retranchez-le; il ne manque rien; il n'y a que la vanité qui en souffre. Un auteur qui a trop d'esprit, et qui en veut toujours avoir, lasse et épuise le mien; je n'en veux pas avoir tant. S'il en montrait moins, il me laisserait respirer, e me ferait plus de plaisir. Il me tient trop tendu; la lecture de ses vers me devient une étude. Tant d'éclairs m'éblouissent; je cherche une lumière douce, qui soulage mes faibles yeux. Je demande un poète aimable, proportionné au commun des hommes, qui fasse tout pour eux, et rien pour lui. Je veux un sublime si familier, si doux, et si simple, que chacun soit d'abord tenté de croire qu'il l'aurait trouvé sans peine, quoique peu d'hommes soient capables de le trouver. Je préfère l'aimable au surprenant et au merveilleux. Je veux un homme, qui me fasse oublier qu'il est l'auteur, et qui se mette comme de plein pied en conversation avec moi. Je veux qu'il me mette devant les yeux un laboureur qui craint pour ses moissons, un berger qui ne connait que son village et son troupeau, une nourrice attendrie pour son petit enfant. Je veux qu'il me fasse penser, non à lui, et à son bel esprit, mais aux bergers qu'il fait parler« [1]).

Les exemples du sublime que l'auteur nous cite, ne peuvent ne pas nous paraître peu sublimes. Remarquons le penchant de Fénelon pour la poésie pastorale, mais notons que

[1]) *Ibid.*, p. 68—9.



son idéal simple et rustique est de tout point contraire à celui des églogues de Fontenelle.

Fénelon pousse son amour de l'aisance et de la facilité, même un peu trop loin à notre gré. Il n'aime guère le rare, et on s'inquiète un peu de le voir proclamer son amour pour un art privé de toute nouveauté:

»Voilà les espèces d'ouvrages, dont le charme ne s'use jamais. Loin de perdre à être relus, ils se font toujours redemander. Leur lecture n'est point une étude: on s'y repose; on s'y délasse. Les ouvrages brillants et façonnés imposent et éblouissent; mais ils ont une pointe fine qui s'émousse bientôt. Ce n'est ni le difficile, ni le rare, ni le merveilleux que je cherche; c'est le beau simple, aimable, et commode que je goûte. Si les fleurs qu'on foule aux pieds dans une prairie sont aussi belles que celles des plus somptueux jardins, je les en aime mieux. Je n'envie rien à personne. Le beau ne perdrait rien de son prix, quand il serait commun à tout le genre humain; il en serait plus estimable. *La rareté est un défaut et une pauvreté de la nature.* Les rayons du soleil n'en sont pas moins un grand trésor, quoiqu'ils éclairent tout l'univers. Je veux un beau si naturel, qu'il n'ait aucun besoin de me surprendre par sa nouveauté. Je veux que ses grâces ne vieillissent jamais, et que je ne puisse presque me passer de lui« [1]).

Par ce trait Fénelon apparaît en une violente opposition avec l'idéal poétique qui va sourdre inconsciemment dans la seconde moitié du siècle et qui va s'incarner dans la poésie romantique, poésie d'invention par excellence, donc du rare et du non vu, poésie qui en grande partie nous répond encore.

Malgré ceci, Fénelon est encore bien en avance sur ses contemporains du début du siècle, par sa fine compréhension du détail et du naturel dans l'art. Sa seule autorité ne suffit pas à détourner la poésie du XVIII[e] siècle de la voie embourbée où elle se trouvait engagée. Le vague, le phraseux, le froid de cette poésie rendirent tout à fait naturel le manque du sens épique chez les contemporains. Quoi de plus oiseux que

---

[1]) p. 71—2.

les discussions auxquelles se livraient les codificateurs du goût à ce sujet. Que Mme Dacier définisse l'épopée comme genre essentiellement utile, ou que Lamotte la définisse comme essentiellement agréable, que Fontenelle, Dubos et Rollin soient contraires au merveilleux païen, que Diderot le soit aussi bien au merveilleux païen qu'au merveilleux chrétien, que Marmontel préfère celui-ci bien que modérément ou que Batteux le préfére absolument — personne ne connaît le vrai sens du beau épique, sauf peut-être le seul Fénelon, et celui-ci naturellement bien moins par son *Télémaque* que par son admiration et sa bonne compréhension d'Homère.

Il est encore plus naturel que le XVIIIe siècle n'ait possédé à aucun degré le sentiment lyrique. Voltaire a vu parfaitement juste le jour où il a dit dans l'article *Exagération* du *Dictionnaire philosophique:* »L'ode, dans tous les temps, a été consacrée à l'exagération. Aussi plus une nation devient philosophe, plus les odes à enthousiasme, et qui n'apprennent rien aux hommes, perdent de leur prix«. Il a vu juste, car la poésie lyrique en général, autant que l'ode en particulier, ne pouvait être comprise au XVIIIe siècle, siècle essentiellement intellectuel. Les exceptions formant un courant déjà fort, bien qu'encore sourd, ne font que confirmer la règle: elles durent leur existence à une réaction contre l'action trop forte. Cette germination de nouvelles idées et surtout de nouveaux sentiments, destinés à créer un nouvel équilibre (qui ne sera peut-être que déséquilibre) dans l'âme humaine, exigerait une étude spéciale qui n'entre point dans la nôtre, étant donné qu'elle se développait en grande partie sans prendre conscience d'elle-même. Notons seulement que ces nouvelles idées se nourrissaient de l'intérêt naissant pour la poésie populaire (ceci surtout en Angleterre et en Allemagne) et de la tendance de plus en plus marquée qui portait certains esprits vers la sensibilité. Tout ce courant appartient au préromantisme que nous avons posé comme borne à notre étude En attendant, et surtout dans la première moitié du siècle, ces nouveautés restent exceptions: ni chez J. B. Rousseau, ni chez Lamotte, ni chez Lebrun, nous n'arriverions à une compréhension approximativement juste de la poésie lyrique.

L'esprit général de la première moitié du siècle tendait

par contre et principalement vers l'églogue: nous l'avons vu même chez Fénelon. Mais ici encore on se sentait facilement porté au factice: combien peu de goût pour l'églogue de Théocrite! Pourtant et malgré ceci, c'est bien à ce genre que se rattachèrent originairement tous ceux qui furent les premiers ouvriers du sentiment naissant de la nature.

L'églogue étant caractéristique pour le goût du siècle, il importe de connaître les opinions contemporaines à son égard. Dès le début du siècle, Fontenelle et Lamotte se chargèrent du débat sur la nature de l'églogue. Tous les deux s'accordent à dire que l'églogue ne doit guère présenter la nature pour elle-même, dans toute sa crudité et dans tout son naturel. Fontenelle comme toujours plus riche de pensées, tout en défendant une opinion fausse à nos yeux, tout en restreignant étroitement l'idylle, arrive par son aisance de paradoxe parfois à demi-juste, jusqu'à être intéressant. Il pose clairement son programme: »La poésie pastorale n'a pas de grands charmes, si elle est aussi grossière que le naturel, et si elle ne roule précisément que sur les choses de la campagne. Entendre parler de brebis et de chèvres, des soins qu'il faut prendre de ces animaux, cela n'a rien par soi-même qui puisse plaire; ce qui plaît, c'est l'idée de tranquillité attachée à la vie de ceux qui prennent soin des brebis et des chèvres...«[1]). En vrai moderne qu'il est, il tâche de placer les fondements de l'églogue ainsi comprise, dans la psychologie de l'homme, non dans le charme de la nature elle-même. Il cherche à expliquer la recherche de cette idée de tranquillité par un besoin de calme et — non sans malice — il croit pouvoir reporter les penchants qu'il se voit à tous ses semblables: »Car les hommes veulent être heureux, et ils voudraient l'être à peu de frais. Le plaisir et le plaisir tranquille, est l'objet commun de toutes leurs passions, et ils sont tous dominés par une certaine paresse...« N'exagérons pourtant pas cette mollesse; l'homme aime à se leurrer sur son énergie, il faut qu'il s'en sente une factice à défaut d'une véritable. »Ce n'est pas que les hommes pussent s'accommoder d'une paresse et d'une oisiveté entières, il leur faut quelque mouvement, quelque agita-

[1]) *Discours sur la nature de l'églogue* (Poésies pastorales 1688).



tion, mais un mouvement... qui s'ajuste, s'il se peut, avec la sorte de paresse qui les possède, et c'est ce qui se trouve le plus heureusement du monde dans l'amour, pourvu qu'il soit pris d'une certaine façon. Il ne doit pas être ombrageux, jaloux, furieux, désespéré, mais tendre, simple, délicat, fidèle, et pour se conserver dans cet état, accompagné d'espérance«. Nous voilà ainsi fixé sur la nature du sentiment que comporte l'églogue; il ne faudra pas qu'il »agite le cœur trop violemment«.

Remarquons que c'est par la même voie que quelques dizaines d'années plus tard, Dubos expliquera le fait du plaisir et du besoin de l'art, par la voie de l'occupation artificielle qui se changera chez Burke en émotion artificielle, ou plutôt indirectement réelle.

Pour le décor de la nature, généralement admis comme nécessaire à l'églogue, Fontenelle n'y tient pas outre mesure: »Si l'on pouvait placer ailleurs qu'à la campagne la scène d'une vie tranquille, et occupée seulement par l'amour, de sorte qu'il n'y entrât ni chèvres, ni brebis, je ne crois pas que cela en fût plus mal, les chèvres et les brebis ne servent de rien; mais comme il faut choisir entre la campagne et les villes, il est plus vraisemblable que cette scène soit à la campagne«. Tant il est vrai, que ce que Fontenelle désire satisfaire dans une églogue, ce n'est guère son sentiment — inexistant ou presque — de la nature, mais son besoin inassouvi, vu la littérature contemporaine, d'une poésie lyrique toute de sentiment, quelque tranquille ou même banal qu'il soit! — Aussi bien, ne montrons jamais la vie pastorale dans toute sa nudité, «on en laisse voir la simplicité, mais on en cache la misère, et je ne comprends pas pourquoi Théocrite s'est plu à nous en montrer si souvent et la misère et la bassesse«. Et il prend directement à partie Théocrite et ses adeptes: »Si les partisans outrés de l'antiquité disent que Théocrite a voulu peindre la nature telle qu'elle est, j'espère que sur ce principe on nous montrera des idylles de porteurs d'eau qui parleront entre eux de ce qui leur est particulier; elles vaudront tout autant que des idylles de bergers qui ne parleraient uniquement que de leurs chèvres ou de leurs vaches«. La belle nature se trouve clairement mise en principe: »Il ne s'agit pas simplement de peindre, il faut peindre des objets qui fassent

plaisir à voir...«. Evidemment, il ne faut tout de même pas que les bergers aient trop d'esprit: »il faut qu'ils n'en aient que jusqu'à un certain point, autrement ce ne seraient plus des bergers«. Et Fontenelle rassemble tous ces traits dans une comparaison finale à jamais caractéristique pour lui et toute sa doctrine: »Il en va, ce me semble, des églogues, comme des habits que l'on prend dans des ballets pour représenter des paysans. Ils sont d'étoffes beaucoup plus belles que ceux des paysans véritables, ils sont même ornés de rubans et de points, et on les taille seulement en habits de paysans«.

Cette conception de l'églogue l'exposait facilement à une critique jamais agréable, même aux yeux des adeptes de la belle nature, celle de ne pas puiser dans la nature les personnages représentés. C'est ce dont se défend Lamotte[1]). Il croit à un état originaire de bonheur et de bien-être qui répondait à l'idée du berger idyllique. »L'églogue doit prendre les bergers dans cet état fortuné où leurs travaux s'accordaient encore avec le loisir, et où leur esprit, en repos du côté des besoins, tournait son activité naturelle du côté des passions agréables; elle doit les prendre dans cet état où nous les imaginons heureux, et moins bergers, pour ainsi dire, que souverains de leurs héritages et de leurs troupeaux«. Les bergers y gagnent avant tout de la propreté, et ainsi il n'y aura plus lieu de blesser, dans une églogue à la Théocrite, les beaux et délicats sentiments des belles lectrices du siècle. Aussi le réalisme se trouve-t-il étrangement restreint dans une telle conception: »Les personnages de l'églogue ne sont donc plus qu'une idée, mais une idée prise dans la nature, et dont nous ressentons encore la ressemblance, quoique nous en ayons perdu les originaux«.

Evidemment les bergers étant encore des hommes, toutes les passions peuvent entrer dans une églogue, toutefois »pourvu qu'elles ne roulent que sur des objets qui puissent intéresser les bergers«. Si l'amour y obtient habituellement la première place, c'est qu'il forme le meilleur lien entre les héros de l'églogue et le lecteur; car il n'est guère facile de trou-

---

[1]) *Discours sur l'églogue.* — loc cit., vol. III., p. 286.

[1]) *Ibid.*, 298.

ver quelque ressemblance là ou il n'y a guère que des différences. Or, dans l'amour »à la scène et aux habits près, c'est notre portrait même que nous voyons«. Lamotte s'oppose sciemment à Fontenelle en ce que tout autrement que celui-ci, il croit un cœur idyllique capable de s'agiter violemment, il exclut uniquement les crimes.

Si la tendance théorique de Lamotte le portait à voir coûte que coûte dans l'églogue »une idée prise dans la nature«, en pratique il ne dépasse nullement les restrictions de Fontenelle: »Quoique rien ne plaise que ce qui est naturel, il ne s'ensuit pas que tout ce qui est naturel doive plaire«. Il ne faut pas confondre le grossier et le naïf: »Je n'épouserais pas le mauvais goût d'un auteur qui n'amasse, pour ainsi dire, que des chardons dans le même champ où il aurait pu cueillir des fleurs«.

Voyant dans l'églogue la plus sérieuse expression de la poésie lyrique, puisqu'il lui réservait le domaine des sentiments, il est arrivé à Lamotte de trouver une pensée presque profonde, une pensée qui pouvait justifier plus d'un écart des sentiers rebattus: »Qu'on y prenne garde, rien n'est souvent si ingénieux que le sentiment, non pas qu'il soit jamais recherché, mais parce qu'il supprime tout raisonnement, et qu'il allie quelquefois des choses qui paraissent contraires, faute d'en établir les liaisons par des propositions déployées«.

Cette églogue toute en rubans paraissait pourtant paradoxale à quelques-uns. Dès 1734 Gresset protestait, bien en sourdine d'ailleurs. Il ne pense pas à Théocrite, son idéal est Virgile. Il critique à peine Fontenelle, et s'il le fait c'est en le louant. Après Racan et Segrais, Euterpe se vit délaissée et l'églogue tombait en décadence:

»A peine la Muse fleurie
D'un nouveau Berger de Neustrie
En sauva-t-elle quelques traits«.

Ce Berger c'est Fontenelle. La critique n'est pas bien acérée, mais la louange ne l'est guère davantage.

---

[1]) *Oeuvres* ed. 1782, vol. I., p. 190. *Ode* IX *A Virgile. Sur la poésie champêtre.* C'est la plainte d'Euterpe qui préfère s'exiler de France.

Par contre la mode générale ne trouve pas grâce aux yeux de l'auteur:

»La Bergère, outrant sa parure,
N'eut plus que de faux agréments,
Le Berger, quittant la nature
N'eut plus que de faux sentiments;
Et ce qu'on appelle l'églogue
Ne fut plus qu'un froid dialogue
D'acteurs dérobés aux romans«.

Il réclame le retour à la nature pour relever l'idylle:

»Il (l'œil) veut des grottes, des fontaines,
Des pampres, des sillons dorés,
Des prés fleuris, de vertes plaines,
Des bois, des lointains azurés;
Sur ce mélange de spectacles,
Les regards volent sans obstacles
Agréablement égarés...«

Il y exige avant tout le naturel, le simple et le naïf:

»Que dans des routes naturelles,
Elle cueille des fleurs nouvelles,
Sans les chercher trop à l'écart.

En industrieuse bergère
Qu'elle dépeigne les forêts,
Mais sur une toile légère
Sans des coloris indiscrets,
Et que jamais le trop d'étude,
N'y contraigne aucune attitude,
Ni ne charge trop les portraits.

L'œil est choqué s'il voit reluire
Les palais, l'or et le porphyre
Où l'on ne doit voir qu'un hameau«.

L'Encyclopédie protestera de même par la plume de Jaucourt[1]). Il définit l'églogue comme »une imitation de la vie

[1]) Encyclopédie., vol. XII, art. *Pastorale*. p. 157.

champêtre représentée avec tous ses charmes possibles«. »Il ne suffira point d'attacher quelques guirlandes de fleurs à un sujet, qui par lui-même n'aura rien de champêtre. Il sera nécessaire de montrer la vie champêtre elle-même, ornée seulement de grâces qu'elle peut recevoir«. Ici encore, vers le milieu du siècle, on croit devoir éliminer de l'églogue tout ce qui est dur, grossier, atroce ou tragique. »On peut juger du caractère des bergers par les lieux où on les place, les prés y sont toujours verts; l'ombre y est toujours fraîche, l'air toujours pur; de même les acteurs et les actrices dans la bergerie doivent avoir la plus riante douceur; cependant, comme le ciel se couvre quelquefois de nuages, ne fût-ce que pour varier la scène et renouveler par quelques rosées le vernis des prairies et des bois, on peut aussi mêler dans leurs caractères quelques passions tristes, ne fût-ce que pour relever le goût du bonheur, et assaisonner l'idée du repos«. S'il dit encore qu'il ne faut pas que le poète »aille offrir à l'imagination la misère et la pauvreté« des pasteurs, il dit aussi que leur opposé, les »porte-houlettes doucereux« (il emprunte le mot à Dubos) sont encore bien pires. »Ils ne ressemblent en rien aux habitants de nos campagnes et à nos bergers d'aujourd'hui, malheureux paysans occupés uniquement à se procurer par les travaux pénibles d'une vie laborieuse de quoi subvenir aux besoins les plus pressants d'une famille toujours indigente«[1]. Ces lignes démontrent que le renoncement de Lamotte à tout original trouvé dans la vie réelle, ne saurait plus satisfaire Jaucourt.

En 1769 St. Lambert dans le discours préliminaire des *Saisons* signale à l'attention du lecteur ses modèles, comme il le dit, Thompson et Philips en Angleterre, Haller et Gesner en Allemagne. Chez eux aussi, il voit un réalisme atténué, autant qu'un embellissement tempéré. Cette poésie »n'a plus la rusticité qu'elle avait autrefois; elle n'a pas l'affectation, le précieux, l'esprit faux qu'elle a eu dans les deux siècles précédents... les poètes que je viens de nommer ne fardent pas leurs personnages, mais ils les choisissent«[2]. Le goût du réel avança sans doute chez Gesner et chez ses adeptes, et pourtant

[1]) *Ibid.*, vol. V, art, *Eglogue*, p. 426.
[2]) *Les Saisons*. Discours préliminaire (1769).

nous ne savons que trop aujourd'hui combien il était encore factice.

D'autre part, Marmontel nous présente un trait orientant l'églogue, selon l'esprit de l'époque, vers un nouvel avenir. Il n'y fait entrer rien moins que le besoin de la tristesse: »..l'églogue, en changeant d'objet, ne pourrait-elle pas changer aussi de genre? On ne la considère jusqu'ici que comme un tableau d'une condition digne d'envie; ne pourrait-elle pas être aussi la peinture d'un état digne de pitié? en serait-elle moins utile ou moins intéressante? Elle peindrait d'après nature des mœurs agrestes et de tristes objets: mais ces images, vivement exprimées, n'auraient-elles pas leur beauté, leur pathétique, et surtout leur bonté morale?« En peinture les paysans de Berghem valent »les bergers de Potter et les galants de Watteau«. Pourquoi en serait-il autrement dans la poésie? Ce genre »sera triste; mais la tristesse et l'agrément ne sont point incompatibles«[1]. Marmontel ne faisait peut-être que tirer des conclusions naturelles de Gesner: mais ses paroles ont plus de saveur de réalité.

Il y a encore un genre qui, n'appartenant pas spécialement à la poésie, n'en obtiendra pas moins une importance qui contre-balancera ~~et~~ semblera parfois dépasser la sienne. Nous pensons au roman dont le XVIII[e] siècle peut s'attribuer à juste titre l'élaboration. À la fin du XVII[e] siècle il était encore aventurier, mais dès le début du siècle suivant quel travail et quelle carrière! Le Sage, Marivaux, l'abbé Prévost, Rousseau en France. De Foë, Richardson, Fielding, Smollet, Sterne en Angleterre — voici la marche. Le genre est trop nouveau pour avoir pris pleinement conscience de sa force; point de place pour lui dans les poétiques. Pourtant, signalons quelques traits généraux qui semblaient former un programme[2].

Le XVIII[e] siècle qui est à plus d'un égard le siècle du parvenu et du roturier, l'est aussi en littérature. Autrement pourtant que les gens du tiers qui de plus en plus traitaient de pair avec les hautes sphères, la littérature tendait à gagner des lettres de noblesse pour les genres qui semblaient par

---

[1]) ***Encyclop***; vol. V, p. 480. ***Réflexions sur la poésie pastorale.***

[2]) cf. Lebreton: ***Histoire du roman au*** 18-e ***s.***

trop nouveaux. Nous observerons cette tendance dans le chapitre prochain que nous consacrerons au théâtre. De même ici nous devons souligner que c'est dans cette atmosphère du siècle qu'il nous faut chercher la base et les caractères du roman.

Le roman existait depuis longtemps. Pourtant ce qui est important, c'est que le siècle classiquè finissant, et le XVIIIe siècle commençant ne le prenaient pas au sérieux. Il devenait aventurier, quelquefois il était de mauvais aloi autant dans sa morale que dans ses sentiments — quelle distance entre lui et les idéaux classiques, rigides et sévères dans leur noble beauté. Si, comme c'était le cas pour *Télémaque*, il lui arrivait de s'élever à un autre niveau, on s'empressait de lui enlever le nom de roman, et de lui en donner un autre plus noble, celui d'épopée, sans en mesurer d'ailleurs la justesse. C'est là ce qui nous montre le mieux ce qu'on pensait du roman.

Toutefois, nous l'avons vu, les genres nobles n'allaient guère mieux. On s'en lassait, on les décriait en les respectant encore: pour tout dire on désirait leur enlever leur distinction en substituant la prose aux vers. A cette fin il fallait rendre éclatant le mérite de la prose: c'est ce qui échut au roman.

Puis, et c'est si important, la Querelle ayant malgré tout, abaissé les anciens, avait rehaussé les modernes; puisqu'on connaissait par trop bien les anciens paraît-il — si imiter veut dire connaître — il restait à se connaître soi-même. De là, avant d'arriver à la littérature personnelle. une curiosité pour les mœurs et sentiments contemporains. L'académie et l'atmosphère classique étaient là pour témoigner des sentiments des grands et des nobles; il fallait encore connaître le reste de la nation et le reste de la vie.

L'Angleterre, inutile presque de le rappeler, n'était pas sans aider à cette tendance, de tout le poids de sa tradition littéraire.

Mais à bien des yeux, et les yeux du tiers n'étaient pas les derniers, accomplir cette tâche, connaître le paysan, et surtout le bourgeois, signifiait abaisser le niveau de la haute littérature, d'autant plus lorsqu'il s'agissait de la traiter sérieusement, et non seulement d'y aiguiser le besoin d'ironie et le sens du comique. Ceci ne suffisait pas pour arrêter le mouve-

ment, qui se faisait désirer; pourtant on eût considéré comme parodie irrespectueuse et nuisible aux deux partis, si l'esprit nouveau s'était accommodé des formes de l'esprit ancien. La poésie, le vers ayant servi l'esprit altier de l'art exclusivement noble, un autre genre en prose devait servir l'art qui tâchait d'envelopper toute la société, sans faire d'exception pour aucune sphère.

Ce genre nouveau s'appela le roman, on en hérita du siècle précédent en tant que d'un genre narratif en prose. Il s'agissait de le transformer essentiellement, il s'agissait d'une part de lui inspirer certaine distinction, de lui donner certains droits qui auraient pu lui faire oublier ou pardonner son air parvenu, et d'autre part il fallait l'adapter aux nouvelles exigences sérieuses qu'il était censé remplir.

Pour lui donner un air de noblesse, on le fit moral à tout prix, on chercha à persuader au lecteur, que même lorsqu'il croyait n'y trouver qu'une distraction, il y trouverait bien plus: des enseignements moraux qui gagnaient à ne pas le paraître. Qui dira pourtant, quand et où s'arrêta ici l'hypocrisie pour se changer en véritable conviction? La moralité du roman cessera bientôt de résulter de la tendance d'anoblissement du nouveau genre, pour exprimer à son tour le désir de dépeindre les aspirations morales qui emportaient ce siècle croyant dans la perfectibilité du genre humain.

Car, l'art classique s'étant fait l'organe naturel des sphères hautes, il arriva peu à peu à en réfléchir surtout la corruption. Les sphères inférieures dédaignées par lui, le dédaignèrent à leur tour, et dédaignèrent d'exprimer leurs saines et pures idées de révolte et de progrès dans son langage efféminé et énervé par un trop long asservissement aux frivolités d'une société mondaine ou littéraire.

Ceci fut spécialement le cas pour l'Angleterre, où le roman en prose fut en partie une réaction contre la littérature de la Restauration. Si l'humour de Fielding et de Sterne ne laissaient que transparaître ces préoccupations morales, si surtout le roman de Smollet ne semble souvent que picariser, si même le roman de De Foë n'est moral qu'étant un roman d'énergie nationale, c'est principalement le roman de Richardson qui symbolise avec éclat la tendance dont il s'agit.

Peut-être ne serons nous point taxé d'exagération, si après ce que nous avons dit du roman, nous avouons qu'ainsi que l'églogue caractérisait le penchant sentimental du siècle de même le roman nous semble en caractériser les tendances démocratiques. Assurément, nous ne disons pas qu'il ait préparé la révolution, mais n'aurait-il pas été étonnant que le siècle de l'Encyclopédie n'eût point connu une espèce d'art à tendance populaire?

Tâchons de vérifier ces tendances sur les opinions des contemporains, qui d'ailleurs répétons-le, n'avaient pas encore pris pleinement conscience de la valeur du nouveau genre.

Quant à la portée morale qu'on peut trouver dans le roman, il n'y a guère de romancier qui ne s'obstine à la souligner, que ce soit Le Sage, Marivaux, l'abbé Prévost, ou même... le jeune Crébillon. »Ils instruisent par l'exemple« nous dit Le Sage, et dans la préface spirituelle de *Gil Blas* il exhorte le lecteur à ne se point laisser aller à la dérive de l'intérêt et de la curiosité du livre en en oubliant la tendance morale [1]). — L'abbé Prévost était-il de bonne foi lorsqu'il préconisait la haute portée morale de l'exemple de Des Grieux, n'apercevait-il pas que la valeur de *Manon* est bien autrement profonde? Que lui fallait-il faire d'autre pour obtenir un passeport artistique pour son genre qu'il ne voulait pas voir traité d'inutile et de non sérieux? — Si l'on veut voir une apologie en règle de la valeur morale du roman, qu'on ne la cherche pas chez tel admirateur et imitateur de Richardson, on la trouvera chez Crébillon: »Le roman, si méprisé des personnes sensées, et souvent avec justice, serait peut-être celui de tous les genres qu'on pourrait rendre le plus utile, s'il était bien manié, si, au lieu de le remplir de situations ténébreuses et forcées, de héros dont les caractères et les aventures sont toujours hors du vraisemblable, on le rendait, comme la comédie, le tableau de la vie humaine, et qu'on y censurât les vices et les ridicules«. Et l'auteur continue en ironisant le roman en vogue, en disant ce que le roman sérieux ne devrait pas être: »Le lecteur n'y trouverait plus à la vérité d'événements extraordinaires et tragiques qui enlèvent l'imagination et déchirent le cœur; plus

---

[1]) *Guzman d'Alfarache*, préface. — *Gil Blas*, Au lecteur.



de héros qui ne passât les mers que pour y être à point nommé pris par des Turcs, plus d'aventures dans le sérail, de sultane soustraite à la vigilance des eunuques, par quelque tour d'adresse surprenant: plus de morts imprévues, et infiniment moins de souterrains. Le fait préparé avec art serait rendu avec naturel. On ne pécherait plus contre les convenances et la raison. Le sentiment ne serait point outré; l'homme enfin verrait l'homme tel qu'il est; on l'éblouirait moins, mais on l'instruirait davantage« [1]).

Cette tendance au vraisemblable et à la vérité, se croise encore avec le désir d'en imposer au public sur l'authenticité des faits racontés. Déjà les romans d'aventures aimaient à faire illusion d'authenticité, bien qu'elle n'ait été encore qu'extérieure: on l'obtenait à grande force de citations et de soi-disant documents. Comment accuser la réalité de malhonnêteté, surtout si elle intéresse nos sentiments? La même recherche d'authenticité subsiste maintenant mais elle passe à l'intérieur, on tâche de faire reconnaître l'âme et les mœurs représentées. Quelquefois on emploie avec préméditation l'invraisemblable pour avoir l'air d'approcher de plus près la vérité; c'est ainsi que Marivaux prouve la vérité de sa *Marianne* par son air d'invraisemblance: »Valville n'est point un monstre comme vous vous le figurez. Non; c'est un homme fort ordinaire, madame; tout est plein de gens qui lui ressemblent, et ce n'est que par méprise que vous êtes si indignée contre lui, par pure méprise. C'est qu'au lieu d'une histoire véritable, vous avez cru lire un roman. Vous avez oublié que c'était ma vie que je vous racontais: voilà ce qui a fait que Valville vous a tant déplu« [2]).

Plus nous avançons, plus nous pouvons nous rendre compte combien le roman se prend de plus en plus au sérieux. L'abbé Prévost y voit même une bonne école pour laquelle il faut savoir bon gré au roman qui développe le lecteur, sans que ce fût à ses dépens. »Il n'y a que l'expérience, ou l'exemple, qui puisse déterminer raisonnablement le penchant du cœur. Or, l'expérience n'est point un avantage qu'il soit libre à tout

---

[1]) Crébillon *Les égarements du coeur et de l'esprit* (*Oeuvres* ed. 1779, vol. I, p. 5—6.)

[2]) *La vie de Marianne* (1731—41) ed. Biblioth. Charpentier 1904, p. 340.

le monde de se donner; elle dépend des situations différentes, où l'on se trouve placé par la fortune! Il ne reste donc que l'exemple, qui puisse servir de règle à quantité de personnes dans l'exercice de la vertu. C'est précisément pour cette sorte de lecteurs, que des ouvrages tels que celui-ci peuvent être d'une extrême utilité...«[1]).

La portée morale et sociale du roman atteignit son faîte dès que l'auteur crut devoir proposer un idéal ou un exemple moral, non plus pour s'excuser d'écrire un roman, mais bien en croyant suivre une vocation et remplir une mission. Pourquoi Rousseau écrit-il la *Nouvelle Héloïse?* Sans doute par besoin, parce qu'il est déjà un auteur personnel, mais encore, combien de digressions à l'usage moral du lecteur, et combien significatifs sont sous ce point de vue Saint-Preux. Wolmar, l'héroïne et la thèse du livre?

C'est là ce qui fit avant Jean-Jacques la popularité et, ce qui est plus, le mérite de Richardson. Voyons l'impression qu'il fait sur ses lecteurs, laissons la parole à l'écho retentissant que Diderot prête à la voix de l'auteur de *Paméla*. Si on répugnait naguère à appeler le *Télémaque* du nom de roman, celui-ci n'est toujours pas assez anobli pour que Diderot ne désire voir un autre nom attaché aux ouvrages de Richardson: »Par un roman on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans«. Cet »amour du bien« est si vif que Diderot ne peut se refuser à l'apostrophe suivante: »O Richardson! on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages... J'étais, au sortir de ta lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employée à faire le bien«[2]), et c'est ainsi que Denis Diderot donnait raison aux appréhensions de Rousseau qui craignait que l'art ne remplaçât pour d'aucuns le plaisir ressenti après une bonne action.

Avec le roman, l'art littéraire devient tout social. Il a créé

---

[1]) *Manon Lescaut* — avis de l'auteur (1733).

[2]) ed. Assézat, vol. V.

et organisé un nouveau style, une nouvelle forme, et, monté sur de nouveaux cothurnes, il prétend prêcher à ses contemporains, en s'adaptant une fois de plus à *l'utile dulce* pour faire quand même ressortir plus fortement le premier. Qu'il semblerait vain maintenant de s'enfoncer dans les sphères lointaines de la beauté pure, et combien difficilement un Racine ou un Corneille pourrait être ce qu'il fût il y a un siècle! L'art s'est mis au service de la société, celle-ci veut marcher vite. Le coursier n'est pas encore fougueux, mais il met de la bonne volonté à se diriger lui-même vers la tendance utile!

L'idée de Lamotte a pris le dessus pour le moment, mais autrement que son auteur ne le rêvait. Ce n'est pas *l'Iliade* qu'on met en prose, mais peut-être est-ce une nouvelle épopée en prose, ayant la vie moderne pour sujet, qui s'élabore lentement?

CHAPITRE VII.

Le théâtre.

Le XVIIe siècle ne s'est intéressé à aucun art autant qu'à l'art dramatique. Quelle en est la cause?

Premièrement, la grande époque classique, qui laissa à la pensée critique du siècle suivant un matériel d'observation considérable et de premier ordre.

Puis, d'autres causes plus importantes encore. puisque résultantes de la nature même de l'art en question. L'esprit du siècle est essentiellement social. On n'y aime la vie que pour la vie sociale et la vie de société. Si la poésie perd en popularité, si le grand poème épique autant que la vraie poésie lyrique, solitaire par définition, ne trouvent pas d'accueil favorable, la cause en est évidente: ces deux genres sont bien trop peu sociaux. Or, quel art est plus social que le théâtre, ou — pour mieux dire — quel est l'art qui soit à un plus haut degré un art de société? Remarquons qu'il est fait pour être goûté en société. On va bien souvent au théâtre. plus pour se trouver entre de brillants semblables, que pour suivre la pièce représentée. L'atmosphère qui accompagne la représentation est imprégnée de courants sympathiques; l'auteur s'inquièterait. si ceux-ci venaient à manquer: l'ouvrage risquerait d'être accueilli sans chaleur. À ceci s'ajoute l'idée que l'on se faisait, à l'époque, de la tragédie. Combien de fois la trouvons-nous ravalée à une espèce d'art de conversation mondaine sur des sujets sérieux; il arrive même qu'on la considère comme étant séparée de la poésie. L'alexandrin ne se prêtant guère à cet emploi, on désire l'exclure de la scène. Nous parlons, bien entendu, du camp

des adversaires de la tragédie classique et de celui des novateurs. Quelles précautions infinies ne prend-on pas pour épargner au spectateur toute émotion trop violente, partant trop inquiétante: on lui fait oublier le sang, et les criminels autant que les malheureux, les reines autant que les suivantes, ne quittent jamais leur langage raffiné.

Le théâtre au XVIII[e] siècle est le parfait rendez-vous des beaux et fins esprits. Telle est la situation que nous trouvons principalement au début du siècle. L'histoire du théâtre sera peut-être, en quelque sens, l'histoire des protestations contre cet état de choses.

1. La tragédie française considérée comme seule digne d'un homme d'esprit.

La tragédie étant le chef-d'œuvre du legs classique, c'est bien par elle qu'il nous faut commencer l'historique du théâtre au XVIII[e] siècle. Quel rang occupait-elle dans l'opinion contemporaine, quels étaient les théâtres rivaux du passé ou du présent qu'on pensait pouvoir lui opposer?

Ici encore nous croyons devoir anticiper sur le XVIII[e] siècle en citant l'avis de Saint-Evremond qui, tout en étant contemporain du développement du théâtre classique, sut se mettre à une distance critique, suffisante à se rapprocher de ceux, qui s'en trouvèrent naturellement distants au siècle suivant.

Saint-Evremond n'hésite pas à ne trouver aucun rival sérieux à la tragédie française, même chez les anciens, et ce fait est d'autant plus curieux, que l'auteur ne manquera pas de critiquer maints détails de cette scène classique. Si juste pour Homère, il ne l'a pas été pour les grands tragiques grecs. Il commence par invalider les raisons citées par les savants et les enthousiastes de l'antiquité. »Pour croire que Sophocle et Euripide sont aussi admirables qu'on nous le dit, il faut s'imaginer bien plus de choses de leurs ouvrages, qu'on n'en peut connaître par des traductions, et selon mon sentiment, les termes et la diction doivent avoir une part considérable à la beauté de leurs tragédies«.

Le grave défaut de la tragédie grecque aux yeux de l'auteur est de manquer de juste milieu entre le trop bas et le

trop haut, il n'arrive pas à y trouver le vrai tragique humain. Lorsque les Grecs viennent à représenter la vie humaine, ils ne savent y trouver de véritable grandeur: »Il me semble voir au travers des louanges que leur donnent leurs plus renommés partisans. que la grandeur, la magnificence, et la dignité surtout, leur étaient des choses fort peu connues: c'étaient de beaux esprits resserrés dans le ménage d'une petite république, à qui une liberté nécessiteuse tenait lieu de toutes choses. Que s'ils étaient obligés de représenter la majesté d'un grand roi, ils entraient mal dans une grandeur inconnue, pour ne voir que des objets bas et grossiers, où leurs sens étaient comme assujettis«. Saint-Evremond n'est pas loin ici de prendre le contre-pied de tous ceux qui, comme Shaftesbury, voyaient le vrai tragique se développer nécessairement dans une vraie liberté sociale. Ne serait-ce pas le manque d'apparat et de cour que Saint-Evremond déplorait en parlant d'une liberté nécessiteuse, ne serait-ce pas ceci, qu'il comprenait par manque de dignité, et ne tomberait-il pas par hasard dans le défaut de ceux qui faisaient pâtir Homère pour son siècle?

D'autre part, il ne voulait guère voir des héros et des demi-dieux dans les protagonistes des tragédies grecques. il ne pouvait donc qu' y voir Agamemnon malheureux mari, ou Ajax tueur de troupeaux· »Il est vrai que les mêmes esprits dégoûtés de ces objets, s'élevaient quelquefois au sublime et au merveilleux; mais alors ils faisaient entrer tant de dieux et de déesses dans leurs tragédies, qu'on n'y reconnaissait presque rien d'humain. Ce qui était grand, était fabuleux; ce qui était naturel. était pauvre et misérable. Chez Corneille la grandeur se connaît par elle-même [1]).» Ainsi point de milieu, selon l'auteur, entre le trop bas et le sublime dans la tragédie ancienne. Ce qui est curieux. c'est que le même Saint-Evremond, quelques lignes plus bas, admire chez les anciens la connaissance de la nature humaine dans les caractères représentés. N'est-ce pas là une preuve que ce qu'il cherchait en vain dans la tragédie antique, c'était le grand train d'une cour moderne? Car si on ne reconnaît dans la tragédie des anciens »presque rien

[1]) *Sur les tragédies*, op. cit., vol· III, p. 253—6.

d'humain«, comment peut-on y admirer de vrais caractères humains? Ou bien est-ce encore, que trouvant dans les tragédies grecques quelques tableaux expressifs des misères et faiblesses humaines, Saint-Evremond y cherchait en vain des natures surhumaines en tant que parfaitement volontaires, à la Corneille?

Pourtant ce n'est pas encore la faute la plus sérieuse de la tragédie antique; il y en a une autre qui la rendit nuisible à la société. Somme toute, Platon avait plus de raisons pour abolir la tragédie, qu'Aristote pour la conserver: elle propageait des préjugés et affaiblissait les citoyens; on ne s'attend pas à voir imputer de tels résultats à la célèbre χαδαρσις d'Aristote: »...la tragédie consistant, comme elle faisait, aux mouvements excessifs de la crainte et de la pitié, n'était-ce pas faire du théâtre une école de frayeur et de compassion, où l'on apprenait à s'épouvanter de tous les périls, et à se désoler de tous les malheurs«? Il n'est guère venu à l'esprit de l'auteur que ces deux éléments principaux de la tragédie, selon Aristote, puissent affermir le spectateur. »On aura de la peine à me persuader qu'une âme accoutumée à s'effrayer sur ce qui regarde les maux d'autrui, puisse être dans une bonne assiette sur les maux qui la regardent elle-même«. C'est peut-être pour cette raison que les Athéniens étaient si poltrons? »...l'esprit de lamentation fit qu'on se contenta de pleurer les grands malheurs, quand il fallait y chercher quelque remède«, ce qui est un argument curieux, puisque nous le retrouverons comme une des armes principales dans la campagne organisée par Rousseau contre les arts en général et le théâtre en particulier.

Saint-Evremond reste ici-même fidèle à l'époque et à la manière du grand Corneille et nous avions raison tout à l'heure lorsque nous présumions qu'il souffrait du manque de caractères cornéliens dans la tragédie ancienne: »Telle était l'envie de se lamenter, qu'on exposait bien moins de vertus que de malheurs; de peur qu'une âme élevée à l'admiration des héros, ne fût moins propre à s'abandonner à la pitié pour un misérable, et afin de mieux imprimer les sentiments de crainte et d'affliction aux spectateurs, il y avait toujours sur le théâtre des chœurs d'enfants, de vierges, de vieillards, qui fournissaient à chaque événement, ou leurs frayeurs ou

leurs larmes«. Si nous n'avions d'autre témoignage que celui-ci, nous serions déjà en état de prévoir que Saint-Evremond sera un adepte de Corneille et non de Racine: ce n'est ni l'émotion ni la commisération qu'il cherche au théâtre, il cherche avant tout une occasion d'assouvir son besoin d'admiration.

Que devient dans tout ceci la grande idée d'Aristote, sa κάθαρσις? C'est ici que Saint-Evremond touche au ridicule: ne pouvant comprendre cette idée, il conclut qu'Aristote ne la comprenait pas lui-même: »Aristote connut le préjudice que cela pourrait faire aux Athéniens, mais il crut y apporter assez de remède en établissant une certaine purgation que personne jusqu'ici n'a entendue, et qu'il n'a pas bien comprise lui-même, à mon jugement: car y a-t-il rien de si ridicule que de former une science qui donne sûrement la maladie, pour en établir une autre qui travaille incertainement à la guérison? que de mettre la perturbation dans une âme, pour tâcher après de la calmer par les réflexions qu'on lui fait faire sur le honteux état où elle s'est trouvée«? Saint-Evremond réduit ici toute la question aux réflexions de l'auditeur, donc non à son sentiment ou à son émotion, c'est là assurément affaiblir singulièrement les paroles d'Aristote. Il est donc conséquent, au point de vue où se place l'auteur, d'admettre, comme il le fait, que puisqu'il s'agit de réflexion et de pensée, la purification ne saurait s'adresser qu'à quelques philosophes qu'elle guérira, tandis que tout le reste de l'auditoire sera contagionné et taré par l'inquiétude et la misère qui règnent sur la scène.

Les tragédies modernes, ou pour mieux dire, la tragédie française a un tout autre but et un tout autre caractère Si elle n'exclut guère la crainte et la commisération, c'est qu'elle les subordonne entièrement à sa fin principale qui est d'exciter l'admiration. Notre »crainte« n'est que de l'intérêt et de l'inquiétude que nous portons au héros: »Notre crainte n'est le plus souvent qu'une agréable inquiétude qui consiste dans la suspension des esprits, c'est un cher intérêt que prend notre âme aux sujets qui attirent son affection«. Ce n'est donc en somme qu'un intérêt de curiosité. De même notre commisération n'est plus une faiblesse: »Je veux que ces larmes tendres et généreuses regardent ensemble les malheurs et les vertus,

et qu'avec le triste sentiment de la pitié nous ayons celui d'une admiration animée, qui fasse naître en notre âme comme un amoureux désir de l'imiter« [1]).

Si Saint-Evremond ne balance pas à préférer la tragédie française à celle des anciens, il est compréhensible qu'il trouve encore bien moins à relever dans les théâtres étrangers de l'Europe moderne. Il ne faut point exclure de ce mépris le théâtre anglais lui même, qu'il connaissait par son long séjour en Angleterre. Il ne prononce même pas le nom de Shakespeare qu'il a dédaigneusement enveloppé dans l'appréciation suivante, dont il excepte seulement deux tragédies, le *Catilina* et le *Séjan* de Ben Johnson: »En toutes les autres de ce temps là vous ne voyez qu'une matière informe et mal digérée, un amas d'événements confus, sans considération des lieux, ni des temps, sans aucun égard à la bienséance« [2]).

Saint-Evremond ne se trouva guère isolé dans cette haute estime pour la tragédie française. La Querelle qui s'en servait comme de son argument principal, dans la campagne menée contre les anciens, ne pouvait que se ranger à son avis par la bouche des défenseurs des modernes. Lamotte l'est bien trop et se trouve bien trop engagé par ses propres travaux dans la cause de la supériorité de la tragédie française, pour ne pas lui prêter une priorité absolue sur toutes celles des autres nations.

Tout au contraire Fénelon, comme on peut s'y attendre, reste ici encore un connaisseur délicat de l'antiquité. Pour la tragédie, comme pour d'autres genres, il ne peut que souhaiter aux modernes de dépasser les anciens: il ne s'y attend guère d'ailleurs.

Dubos s'incline devant l'autorité d'Aristote, mais aussi il n'a aucun doute sur l'absolue supériorité de la tragédie française comparée à toute autre scène tragique contemporaine. Quelle autre pourrait en balancer l'importance et surtout la bienséance? Même les Italiens qui n'avouent guère facilement un mérite étranger le reconnaissent: »Les Italiens qui nous rendent justice sans trop de répugnance, quand il s'agit des arts et des

---

[1]) *De la tragédie ancienne et moderne*, op. cit. vol. III, p. 178—182.
[2]) *Sur les tragédies*, *Ibid.*, p. 258—9.



talents, où ils ne se piquent pas d'exceller, disent que notre déclamation tragique leur donne une idée du chant ou de la déclamation théâtrale des anciens, que nous avons perdue«, compliment qui s'adresse autant à l'auteur qu'à l'acteur. — Quant au théâtre anglais, »il n'y a que quarante ans« qu'il y »était permis à Jules César de s'arracher les cheveux ainsi que le ferait un homme de la lie du peuple, pour exprimer sa colère. Alexandre, pour mieux marquer son emportement, y pouvait frapper du pied, démonstration que nous ne permettons pas aux écoliers qui jouent la tragédie dans nos collèges«. — Le théâtre allemand ne vaut pas mieux: »Dans un autre pays, les héros sont entièrement avilis par des choses basses ou indécentes qu'on leur fait faire sur le théâtre. On voit sur la scène dont je parle ici, Scipion fumer une pipe de tabac, et boire dans un pot de bière sous sa tente, en méditant le plan de la bataille qu'il va donner aux Carthaginois«[1]). — Pour le théâtre flamand, il ne fait qu'imiter le théâtre français, tout en retranchant un peu de chant à la déclamation.

Aussi, Dubos ne verrait-il aucun obstacle sérieux à ce que le théâtre tragique français subjugue le monde entier. Il n'en est pas de même pour la comédie, car »chaque pays doit avoir sa manière propre de réciter la comédie«, de même qu'un acteur comique doit imiter fidèlement les types et les coutumes de son pays, dont les habitants doivent pouvoir se reconnaître dans la comédie, observation qui naturellement peut et doit être reportée également aux auteurs comiques. Dubos se rencontrait en ce disant avec Saint-Evremond qui, lui aussi, décentralisait — si l'on peut s'exprimer ainsi — la comédie bien plus que la tragédie, et qui — tout au contraire de la tragédie — proposait comme modèle à suivre non la comédie française, mais bien celle des Anglais bien plus proche selon lui de la manière des anciens.

Le *Théâtre des Grecs* du Père Brumoy qui paraît en 1730 présente un tout autre point de vue, par rapport aux anciens que ceux dont partaient Saint-Evremond ou Dubos. Il sait entrer profondément dans la question, et accorder une haute compréhension de la tragédie antique avec une largeur de vue

[1]) *loc. cit.* vol. I, p. 406. ss.

qui ne le rend pas aveugle envers tout ce qui n'est pas ancien. Ce qui nous intéresse particulièrement dans son ouvrage, ce sont encore les observations qu'il fait sur la Querelle elle-même et le milieu qui la produisit. Brumoy signale, hors le théâtre, une certaine tendance à ce que nous appelons aujourd'hui exotisme, tandis que tout au contraire, le théâtre contemporain fait complètement oublier au public toute autre scène, celle des anciens incluse: »il n'en est pas des spectacles et des ouvrages du goût, comme du reste des choses faites pour le plaisir, dont tout ce qui sent l'antique ou l'étranger nous charme, au préjudice de ce que nous avons. L'idée avantageuse du présent dont on jouit, et qui peint nos mœurs, a fait négliger la connaissance du passé, qui coûte trop et qui intéresse moins. On ne soupçonne pas même qu'il puisse y avoir rien de beau, en comparaison de Corneille et de Racine« [1]. Brumoy comprend en outre la haute portée du cartésianisme et en saisit les résultats considérables dans tous les domaines de la pensée, puisque même sur le champ de la Querelle: »De plus, le génie philosophique de Descartes répandu aujourd'hui dans tout ce qui est de l'apanage de l'esprit, nous a fait croire peu à peu que nous avions chez nous des trésors assez estimables pour nous passer des richesses étrangères, surtout quand il les faut acheter par de pénibles voyages. Cet esprit ami de l'indépendance, en renversant d'abord la philosophie ancienne, puis en nous faisant les arbitres suprêmes de tout art et de toute science, sans égard au poids de l'autorité, nous inspire je ne sais quel dédain pour tout ce qui se refuse à l'examen de nos lumières«. Ceci n'est pourtant pas ce qui est le plus à blâmer, et après tout, on ne pourrait que s'en louer. Le mal est, que cet esprit indépendant se conciliant avec le fonds de paresse qui est naturel à l'homme, il en résulte un faux cartésianisme voulant juger de tout sans peine et sans travail: »Il est plus court et plus aisé d'estimer peu, ou même de mépriser ce qui coûte trop à connaître: et les débris du théâtre ancien paraissent trop scabreux pour acheter un simple plaisir de goût pour une peine qu'on ne croit pas devoir être assez dédommagée« [2])

---

[1]) *Discours sur le théâtre des Grecs* (Théâtre des Grecs vol. I, p. 2).
[2]) *Ibid.* p. 3—4.



C'est ce qui amena l'auteur à écrire son ouvrage: le désir de voir passer le public d'un faux cartésianisme au véritable esprit cartésien. Il voudrait tirer de l'oubli les tragiques grecs »afin qu'ils soient jugés avec quelque connaissance de cause, sans égard aux autorités favorables ou contraires, et avec l'esprit cartésien, autant qu'il peut s'appliquer aux choses de pur goût« [1]).

La difficulté est de prendre la bonne route pour porter un jugement; »... en fait de goût, il n'est plus question d'autorités pour ou contre; on veut juger par soi-même, et cela est juste. Toutefois pour porter son jugement, il ne s'agit pas de comparer l'ancien avec le moderne, comme on le veut presque toujours«. Il ne s'agit pas de les comparer comme étant des résultantes de circonstances identiques. »Entre deux genres différents, la comparaison ne saurait être entière, ni la préférence bien décidée: il suffit de s'instruire et de prononcer sans partialité en bien ou en mal: choses au reste qui sont susceptibles de bien des degrés« [2]). Il ne suffit par pour bien juger, d'aimer son théâtre, il faut encore en connaître d'autres, et connaître, aux yeux de Brumoy, veut dire non seulement lire les œuvres, mais encore se rendre compte des circonstances et du milieu qui en accompagnèrent la production. »Distinguons la vérité et la beauté d'avec les circonstances que l'éducation y ajoute; et de ces circonstances-là même, tirons non seulement une raison plausible de tant de contradictions apparentes ou réelles dans le jugement qu'on porte des anciens, mais encore une règle de précaution qu'on doit prendre dans la lecture de leurs ouvrages« [3]). Ces effets de l'éducation, ne les cherchons pas seulement dans des détails de mœurs, elle façonne l'essence même d'une tragédie, les passions: »l'éducation varie... les intérêts qui meuvent les passions, et les manières de penser et d'agir«. Or, le poète appartenant à son époque, il est naturel qu'il nous présente les hommes tels qu'il les voit et tels qu'il est lui-même. De là, la nécessité de bien connaître l'époque, pour bien juger d'une œuvre.

Pourtant, c'est bien cette connaissance de l'époque qui manque à tous ceux qui dénigrent le théâtre ancien. Assurément, il y a bien

---

1) *Ibid.*, p. 5. 2) *Ibid.*, p. 6—7. 3) *Ibid.*, p. 11.

des détails qui nous choquent dans une tragédie grecque, mais est-il bien sûr que nous ayons raison d'en être choqués et d'en vouloir aux auteurs? Prenons l'Alceste d'Euripide; »...si, semblable à un Chinois qui se trouverait tout à coup présent à une cérémonie turque, je trouve tout cela risible, pour ne pas me servir des termes plus énergiques de M. Perrault et de ses partisans, les spectateurs grecs n'auraient-ils pas droit de rire eux-mêmes de mon étonnement et de dire: Quelle est donc votre idée? de quel monde venez-vous? que trouvez-vous en ceci de si étrange, et que voyez-vous sur le théâtre que vous ne retrouviez dans Athènes«? Tout ceci n'empêche peut-être pas un spectateur moderne d'y voir un certain grain de ridicule »puisqu'après tout, le ridicule naît comme nécessairement d'une idée nouvelle, extraordinaire et bizarre, qu'on attache ou qu'on trouve attachée à un objet sérieux« [1]), mais aussi il faut qu'il soit préparé à se voir payé de la même manière, de la part d'un ancien ou même — qui le sait — d'un homme qui serait plus jeune de plusieurs siècles? »...supposons aussi qu'Euripide revînt à son tour de l'autre monde, et qu'il assistât à la représentation d'*Iphigénie* de M. Racine«, il serait assurément sous le charme de toute la véritable poésie de tous les temps qui s'y trouve. »Mais peu fait à nos manières, s'il ne s'en instruisait ou n'y avait nul égard, que dirait-il, je ne dis pas de l'épisode d'Eriphile, espèce de duplicité d'action et d'intérêt inconnue aux Grecs, mais de la galanterie française d'Achille beaucoup plus ignorée d'eux. Que dirait-il du duel, auquel tendent les menaces de ce héros... Que dirait-il des entretiens seul à seul d'un prince et d'une princesse Ne serait-il point

---

[1]) *Ibid.*, p. 14–15.

[2]) *Ibid.*, p. 15–18. — Voltaire (Dict. phil. *Art dramatique*) redresse la critique adressée par Brumoy à l'*Iphigénie* de Racine. »Remarquez, lecteurs, avec attention, que Clytemnestre se jette aux genoux d'Achille dans Euripide, et que même il n'est point dit qu'Achille la relève«. — Voltaire qui ne sera pas sans donner quelque raison aux critiques de la galanterie française, n'en trouve pas moins l'Achille d'*Iphigénie* absolument exempt de cette faute: »Jamais Achille n'a été plus Achille que dans cette tragédie. Les étrangers ne pourront pas dire de lui ce qu'ils disent d'Hippolyte, de Xiphares, d'Antiochus, roi de Comagène, de Bajazet même: ils les appellent M. Bajazet, M. Antiochus etc. et je l'avoue, ils n'ont pas tort«, sauf sur le point d'Achille, bien entendu

révolté de voir Clytemnestre aux pieds d'Achille qui la relève, et de mille autres choses, soit par rapport à nos usages qui nous paraissent plus polis que ceux de l'antiquité, soit par égard à nos bienséances plus délicates selon nous, et à nos maximes de conduite qui nous semblent plus épurées«?

On ne saurait trop appuyer, selon Brumoy, sur ces différences d'usages et d'habitudes: qui sait, si ce ne sont pas elles qui décident de la morale: »Il n'est pas question de prononcer entre les anciens et nous sur la préférence des mœurs des coûtumes, j'ai presque dit, des vertus morales«.

Quiconque veut procéder avec justice envers les auteurs anciens, doit se souvenir de ces préceptes: »... nous devons faire grâce aux poètes tragiques pour avoir imité la nature telle qu'ils la voyaient de leurs temps, si nous voulons que la postérité ait pour nous les mêmes égards;... par équité nous sommes obligés de nous mettre, s'il est possible, dans le point de vue où les auteurs ont voulu nous placer en travaillant leurs tragédies. C'est une justice qu'on ne refuse point à la peinture, qui est une imitation de la nature pour les yeux, comme la poésie l'est pour l'esprit«.

Or, il n'est que trop vrai, que ce n'est point là le chemin suivi par la majeure partie des modernes: »on ne veut point les considérer en eux-mêmes, on veut les mesurer au niveau de notre siècle et de ses mœurs. C'est comme si l'on jugeait un étranger sur le Code français«.

Si les critiques modernes agissent de la sorte, c'est en grande partie la faute des traducteurs qui sont les intermédiaires entre les anciens et les modernes. Ces traducteurs n'ont que trop de manières de nuire à leurs auteurs: s'ils peuvent les défigurer en les altérant par des licences, ils peuvent encore le faire par une »exactitude trop scrupuleuse qui les déguise. J'appelle déguiser un auteur l'exposer dans une langue étrangère avec une fidélité, ou folle, ou maligne, ou superstitieuse. Toute langue a ses arrangements d'idées, ses tours et ses mots, nobles ou bas, énergiques ou faibles, vifs ou languissants. C'est un principe qu'on ne saurait nier. Qui voudrait traduire les anciens mot par mot en français, et suivant le tour grec, les travestirait sans doute, et les rendrait ridicules à peu de frais«. Nous savons qu'une telle fidélité peut être

malicieuse: c'est bien la route que choisira Voltaire pour assommer (dans son intention) Shakespeare et le théâtre anglais. Elle peut encore être superstitieuse; le traducteur peut vouloir »s'asservir scrupuleusement à exprimer toutes les épithètes, et à faire d'un beau mot grec une méchante phrase française, ou un allongement vicieux qui amortit le feu des poètes malgré tout le soin qu'ils ont eu d'animer leur poésie. On doit à l'équité de les faire parler français (autant que l'on peut) comme ils parleraient eux-mêmes, s'ils faisaient passer leurs pensées en notre langue«[1]).

Ce *Discours sur le théâtre des Grecs* qui sert d'introduction à tout l'ouvrage de Brumoy, caractérise bien la finesse judicieuse de l'auteur qui, au cours de l'ouvrage, se montrera effectivement au dessus des opinions de ses contemporains, par le soin qu'il prend de séparer les valeurs universelles et éternelles d'une œuvre poétique, d'avec celles qui n'intéressent qu'une nation et qu'une époque.

Voulant faire un parallèle exact entre les deux théâtres[2]), Brumoy commence par les sujets. Les Grecs prenaient des sujets tirés de leur propre histoire, les Français font juste le contraire, puisqu'ils mettent à profit, pour la plupart, l'histoire ancienne. »Notre théâtre tragique emprunte d'ailleurs sa matière, et très rarement la prend-il dans l'histoire du pays. L'Italie et la Grèce, voilà nos mines les plus fécondes; l'Univers entier nous en fournit. Quant à nos rois et à nos évènements, ils ne nous plaisent guère sur le théâtre. Et c'est ici qu'il faut commencer à regarder les spectateurs Français et Athéniens, non plus comme de simples hommes, mais comme des peuples dont les idées ordinaires ne se ressemblent plus«[3]). L'avantage des anciens, notamment des Grecs, consiste ici dans le fait, que leurs héros tragiques ayant été »tirés de la fable ou de l'histoire grecque, il a été plus aisé de leur donner un air attique, sans les déguiser tout à fait, qu'il ne l'a été à Corneille de peindre de vieux Romains devant les Français, sans leur donner un peu les manières Françaises, ou du moins un air uniforme«[4]). Par contre »tout ce que l'on peut accorder au théâtre

---

[1]) p. 25–6. [2]) *Discours sur le parallèle des théâtres, Ibid.*, vol. I.
[3]) *Ibid.*, p. 201 ss. [4]) *Ibid.*, p. 170—1.



moderne au dessus du théâtre ancien à l'égard des sujets, c'est la variété prise du côté des mœurs. En mettant sur la scène divers peuples, des Grecs, des Romains, des Espagnols, des Turcs, on est obligé de varier au moins les habits. C'est pour le théâtre un profit auquel les anciens semblaient avoir renoncé« [1]). Nous voyons, que Brumoy ne se faisait guère d'illusions sur l'authenticité des mœurs et caractères étrangers, représentés sur la scène française, puisqu'il ne parle que d'»habits«!

Le second point du parallèle concerne le défaut de noblesse qu'on observe dans la trop grande simplicité grecque. Brumoy lui-même dans ses réflexions sur le 1-er chœur de l'*Hyppolite* d'Euripide ne manque pas de nous en avertir de la sorte: »Voilà des mœurs bien étrangères à notre goût! une matrone laver elle-même ses vêtements à la fontaine, ou du moins s'y entretenir de nouvelles! c'est comme les héros d'Homère, qui se préparaient eux-mêmes de quoi manger. J'avoue qu'il faut quelqu'effort d'esprit pour trouver ces mœurs aussi belles que les nôtres« [2]). Néanmoins il n'était pas sans sentir le charme simple de ces mœurs rustiques. Puis, selon sa méthode, il oppose à l'étonnement des modernes, la surprise éventuelle des anciens, s'ils venaient à juger des productions françaises: »Qui sait si dans le temps que devenus seuls juges entre nous et les Grecs, nous les condamnons si fièrement sur le défaut de noblesse dans les mœurs, eux-mêmes revenant au monde ne nous condamneraient pas à leur tour sur la folle hauteur de nos idées qui paraît dédaigner la nature et l'humanité?« [3]) Brumoy défend ici la cause des anciens en prenant l'offensive à son tour. La critique qu'il lance aux tragiques français vise la trop grande dose d'héroïsme dont usait Corneille et son école, aussi bien que la rhétorique des tirades tragiques qui devaient donner lieu à tant de critiques. Brumoy non seulement se rend compte de ces défauts de la tragédie française, mais encore cherche à en trouver l'origine. Ce ne sont point les Grecs qui, à son avis, ont été les modèles des Français sur ce point, mais bien Sénèque le tragique. Il le dit

---

[1]) *Ibid*, p. 226. [2]) *Théâtre des Grecs*, vol. II., p. 192.
[3]) *Disc. sur le paral.*, *Ibid.*, vol. I, p. 226.

clairement dans ses observations sur l'*Hercule mourant* de Rotrou qu'il cite en parlant de l'*Hercule au mont Oeta*: »On y reconnaîtra de plus en plus que c'est après tout Sénèque, qui a (pour ainsi dire) monté le Tragique français au ton qu'il a pris depuis dans son plus beau siècle«[1]). Rappelons encore à ce sujet, la manière dont Brumoy caractérisait le style tragique de Sénèque: elle nous servira peut-être à connaître ses opinions tacites sur certaines tragédies françaises: »... il y a autant de différence entre les tragédies grecques et latines qui nous restent, qu'entre le goût sain de l'architecture Ionienne, Dorique, ou Corinthienne, et le goût dégénéré de l'architecture gothique, comparaison d'autant plus exacte, que tout l'art des auteurs latins, que j'appellerai désormais du seul nom de Sénèque, consiste, et dans de grandes peintures outrées, semblables à ces piliers à perte de vue, et dans des sentences et des brillants qui ont véritablement le mérite des ouvrages délicats, et des étoiles que l'on voit dans les édifices gothiques«[2]. La comparaison ne nous paraît pas fausse, aujourd'hui encore, quoique prise par nous en un autre sens: l'envergure gigantesque des piliers gothiques nous semble rendre assez fidèlement le puissant souffle Cornélien.

Si les observations, que nous venons de citer, touchaient Corneille, il y en a d'autres que nous pouvons reporter à Racine: ce sont les critiques adressées à la galanterie et à la situation privilégiée de l'amour dans la tragédie française. Nous ne faisons que les signaler ici, les ayant déjà rencontrées à propos d'*Iphigénie*, et devant encore nous en occuper plus au long. Brumoy s'oppose à ces traits caractéristiques de la tragédie française, non seulement par religion des anciens, qui ne les connaissaient point, non seulement au point de vue de la morale, mais encore au point de vue de l'économie de la pièce dont un sujet principal ne suffit plus à un auteur moderne, tandis qu'il aurait pleinement satisfait un auteur ancien. L'auteur moderne et le goût du public cherchent à compliquer la trame d'une pièce en y intercalant une série d'épisodes plus ou moins oiseux, entre lesquels les épisodes d'amour

---

[1]) *Thé. des Gr.* vol. IV. p. 54.
[2]) *Réflexions sur l'OEdipe de Sénèque* vol. I. p. 387—8.

jouent le premier rôle. La pièce y gagne en largeur, mais y perd en valeur, et c'est là que se trouve la quintessence de la critique de Brumoy.

Voulant rassembler les opinions de l'auteur en un tableau final nous ne pourrions mieux faire que citer le passage suivant: »C'est donc par la nature, qui est la même dans tous les temps, et non par les choses que l'éducation et l'habitude y ajoutent de siècle en siècle, qu'il faut comparer le théâtre ancien avec le moderne. Sur ce pied-là on les regardera comme deux genres tout différents à certains égards, et par conséquent peu susceptibles d'une comparaison fort exacte, puisque l'impression résulte d'un certain total qui comprend l'imitation, tant de la nature, que des choses qui y sont ajoutées, ou qui en sont retranchées par la diversité des siècles. Quiconque aura l'œil assez fin pour démêler les ressorts de cette impression, trouvera sans doute que si notre théâtre est plus noble par les mœurs, le théâtre grec ne l'est pas moins par la nature, que l'un est plus chargé, l'autre plus simple, l'un moins régulier, l'autre plus exact, le premier plus intéressant, le second plus touchant, celui-là plus fougueux et plus sublime, celui-ci plus animé et plus naturel. Le théâtre grec sera regardé comme une statue antique avec ses linges mouillés, peu ornée à la vérité, mais où tout est naïf et vrai; et le Français, comme une statue moderne dont les attitudes et les draperies ont plus de dignité et de richesse, moins d'agrément et de vérité« [1]).

A tout prendre, les scènes étrangères ne paraissaient que bien peu jusqu'à présent dans les observations critiques qu'on consacrait en France au théâtre. Pour que le contraire arrivât, il aurait fallu que quelque auteur connaissant bien toutes les scènes étrangères, et d'autre part, ne possédant aucun parti pris spécial en faveur du théâtre français, se fût mêlé de la question. C'est l'avantage que présentait Riccoboni, un acteur des Italiens, Italien lui-même, qui, s'étant dégoûté du théâtre, s'en retira avant le temps pour se consacrer à des essais littéraires sur le théâtre et tout ce qui le concerne. Bien qu'il soit étranger, il n'écrit pas pour les étrangers, mais bien pour les Français qu'il voudrait convaincre. Afin d'obtenir un vaste champ

---

[1]) *Disc. sur le paral.*, Vol. I, p. 232—3.



de comparaisons pour l'appréciation de la littérature théâtrale en France, il écrit des *Réflexions sur les différents théâtres de l'Europe.* Il n'aborde point ceux-ci avec mépris ni même avec une persuasion décidée de leur infériorité envers la scène française. D'autre part, il est diplomate: s'il risque des critiques assez considérables à l'adresse du théâtre français par rapport à d'autres scènes européennes, il ne les lance pas d'un coup, mais il les insinue peu à peu dans l'esprit du public. Il lui arrive pourtant de ne pas appeler l'attention et c'est alors seulement, après quelques essais inutiles, qu'il confesse son procédé et s'exprime clairement dans quelque publication successive. D'ailleurs, il ne se fait pas faute de donner de grandes louanges à la culture dramatique en France et, assurément, il est sincère en ce faisant.

Lui aussi, en passant en revue les scènes de l'Europe contemporaine, n'y trouve guère de rivaux sérieux pour les Français, si ce n'est pourtant la scène anglaise sous certains rapports.

Pour l'Italie, il n'a que quelques paroles d'informations historiques; il y a bien chez les Italiens certains »savants génies« qui, »non contents de la forme de la tragédie française. aimaient mieux rappeler le goût des Grecs. mais ils n'ont pas été les plus heureux«[1]). En fait de théâtre allemand il ne fait que citer Opitz, Gryphius, Lohenstein et Gottsched, tout en se plaignant du peu de connaissance de l'Allemagne en France. Il consacre plus d'attention au théâtre hollandais. Il s'étonne que »dans les anciennes tragédies on représentait sur le théâtre l'action telle qu'elle s'était passée« par. ex., qu'on décapitât en scène Horn et Egmont, ou bien encore qu'un héros devant se percer le cœur avec un poignard eût sous son habit une pochette de sang à sa disposition; cet amour de la réalité allait si loin aux yeux de Riccoboni, qu'on n'hésitait même pas à amener un cheval en scène. Par contre il loue chaudement l'instinct patriotique des Hollandais, leurs tragédies sur Horn, et celle du *Siège de Leyde* qui »se représente tous les ans le 3 d'octobre« et celle de *Gysbrecht van Aenestel* qu'on repré-

---

[1]) *Réflexions sur les diff. théâtres de l'Europe* Amst. 1740 (approb. janvier 1738) p. 21.



sente la veille de Noël. — Ce même pays possède en outre des traductions de Corneille et de Racine et »l'on dit constamment dans le pays, qu'ils ont plusieurs pièces de ces auteurs qui valent les originaux, quelques-unes même qui l'emportent: car leur langue à ce qu'ils prétendent, est infiniment plus expressive dans le sérieux et le tragique que la langue française: on prétend qu'un mot hollandais a en ce genre plus de force qu'une période française«, opinion que Riccoboni avoue ne pas avoir vérifiée faute de connaissance de la langue [1]). Il ajoute dans une autre note que les Hollandais et les Allemands sont à peu près les seuls à imiter les Français en rimant leurs drames. Les Italiens et les Anglais ne l'ont jamais fait, les Espagnols, s'ils l'ont fait de temps à autre, ont éloigné les rimes et par là ont évité de tomber dans la monotonie que l'on trouve dans le vers alexandrin: *je ne crois pas cependant que ce soient des modèles à suivre.* Nous apercevons ici la manière par la quelle l'auteur insinue ses opinions: il dit clairement de quel côté est la justesse selon lui, mais il ajoute incessamment que ce n'est guère là un modèle à suivre.

Restent les Anglais. Il ne dément pas l'opinion de ceux qui trouvent leurs spectacles barbares et il en cherche la raison On pourrait croire aisément que l'auditoire anglais est plus sauvage qu'un autre, ce n'est pourtant pas le cas; les Anglais sont doux. On peut constater par contre, qu'ils sont pensifs à l'excès et ont besoin de forts stimulants pour les tirer de leurs rêveries [2]).

Riccoboni se souvient qu'il écrit en français pour les Français, et il est loin de professer une admiration sans bornes pour le théâtre des Anglais; il ne fait que hautement priser leurs facultés dramatiques tout en leur souhaitant la discipline française. Il voit donc dans le *Caton* d'Addison un nouvel avenir pour la scène anglaise, et il critique *Georges Barnevelt* comme un spécimen de l'ancien mauvais goût. Si les Anglais prennent la route indiquée par Addison, les Français auront un rival dangereux: »Il ne manque rien à la diction anglaise pour exprimer avec force les grands sentiments et les pensées sublimes dont leurs tragédies sont remplies«.

---

[1]) *Ibid.*, p. 148. [2]) p. 129—30.



Joignons à ceci quelques observations de métier, intéressantes déjà pour ceci, et n'en jetant pas moins une lumière intense sur le jeu des acteurs contemporains et sur l'opinion qu'on en avait en Europe. Les Anglais ont d'après Riccoboni les meilleurs acteurs du monde et ceci à cause de leur naturel: »Les Italiens et les Français, loin de chercher cet heureux naturel et cette vérité qui font le charme de l'action, affectent un art, et une manière forcée qui ne laissent pas de séduire les spectateurs. Pour bien juger des uns et des autres, il faudrait les mettre en comparaison sans aucun préjugé. Les acteurs anglais sont toujours vrais, et ils le sont de façon à ne point languir sur le théâtre«. Car, il ne faut pas croire que la vérité seule, et la copie fidèle de la nature suffisent à nous contenter au théâtre: »Quant à moi j'ai toujours cru, et je n'étais pas seul de mon opinion, que la nature toute simple, et toute pure serait froide sur la scène, et j'en ai vu l'expérience en plusieurs comédiens. Ainsi suivant ce principe, j'ai pensé qu'il fallait un peu charger l'action, et sans trop s'éloigner de la nature ajouter quelque art dans la déclamation: de même qu'une statue qu'on veut placer dans le lointain doit être plus grande que nature, afin que malgré la distance les spectateurs la distinguent dans le point d'une juste proportion. Ainsi les acteurs anglais ont l'art d'enfler, pour ainsi dire, la vérité, précisément comme il faut pour la faire paraître dans le lointain, de manière à me faire juger que c'est la pure vérité qu'ils m'exposent« [1]).

Lorsque, après toutes ces observations sur les auteurs et les acteurs, il s'agit de tirer une conclusion dernière en faveur des Français, Riccoboni le fait de manière à ne pas trop savoir, si ce n'est pas le contraire qu'il pense. Les anciens nous ont laissé des règles et des préceptes, que le bon sens approuve et que tous les juges modernes professent dans un nombre infini de poétiques et d'ouvrages: »Il paraît donc que l'on ne peut s'écarter de ces règles, sans encourir la critique de tout le monde: autrement on ne pourrait opposer aux poètes anglais, que d'avoir embrassé une maxime singulière, qui diffère de celle des autres nations et qui ne manquerait pas d'avoir

---

[1]) p. 133—5.



des défenseurs pour la soutenir...« Ce n'est donc que par pure déférence pour les anciens que Riccoboni ne met pas le théâtre anglais au faîte de tous les autres, il avoue que si ce n'était cela il n'hésiterait pas à écrire le contraire. Est-ce là de l'ironie volontaire ou involontaire? »S'il était permis de s'écarter de ces règles, que la raison même a dictées, le théâtre anglais serait en état de balancer la réputation des théâtres anciens et modernes: les beautés des tragédies anglaises sont au dessus de toutes les beautés que les théâtres de l'Europe peuvent nous montrer; et si quelque jour les poètes anglais se soumettent aux trois unités du théâtre, et s'ils ne présentent pas le sang et les meurtres aux yeux des spectateurs, ils partageront, pour le moins, la gloire dont jouissent les meilleurs de nos théâtres modernes« [1]).

Ce n'étaient pas là les paroles d'un enthousiaste de la scène classique française, et elles étaient d'autant plus significatives, qu'elles étaient respectueuses et qu'elles semblaient se résigner à plier devant l'autorité des anciens.

Il était tout naturel, nous l'avons dit, que ce fussent justement les étrangers qui réclament en faveur de la compréhension des scènes étrangères mises en ombre par l'éclat de la scène française. Avec Riccoboni nous trouvons sur le même sentier Conti, un autre Italien, écrivant en italien, auteur du *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia* (1732). Il représente bien l'état des questions littéraires au XVIII-e siècle, qui souvent se bornait à juger et à critiquer la littérature française symbolisant la littérature européenne. Conti ne parle pour ainsi dire que de la tragédie française, et si dans le titre de l'ouvrage il a accentué l'attention qu'il porte à la tragédie italienne, il en a pleinement le droit à cause de la comparaison à laquelle il soumet les deux théâtres, tout en confessant sa persuasion de la valeur prépondérante de la première. Il la critique tout de même, en son caractère d'étranger, ayant puisé des arguments dans la connaissance des autres scènes européennes. Par rapport aux anciens, il représente une opinion modérée: il se réjouit de ce qu'on a rompu les liens imposés par le code antique; mais il ne peut approu-

---

[1]) p. 158-9.

ver le mépris dont on aime dans quelques coteries à couvrir les anciens. Il ne condamne pas moins ceux d'entre les enthousiastes de l'antiquité qui lui font plus de tort que de bien, par leur ferveur trop prononcée; ainsi selon lui, Lebossu ne comprenait guère Aristote Il résume ses opinions concernant spécialement la tragédie en disant, qu'il y a des tragédies modernes qui sont égales, et d'autres qui sont même supérieures à celles des anciens [1]). — Dans la tragédie moderne il discerne principalement la tragédie italienne et la tragédie française: il est caractéristique pour lui qu'il n'ait pas cherché à opposer le théâtre de sa patrie à celui des Anglais mais bien au théâtre classique français. Nous reviendrons sur les critiques qu'il dirigea contre celui-ci; pour le moment nous nous bornons à rappeler que s'il signalait à ses compatriotes la parfaite construction de la tragédie française, il revendiquait pour eux l'avantage de ne pas enchevêtrer leurs lignes tragiques en opposant, comme le font les Français, des vues de second ordre à la fin principale de toute tragédie. Les Italiens savent mieux, d'après Conti, diriger toutes leurs tragédies à la fin nécessaire d'éveiller la pitié de tout le poids de la tragédie entière

Nous avons vu plus d'une fois de combien le théâtre anglais se trouvait être opposé à celui d'Outre-Manche dans l'opinion des contemporains. L'opinion anglaise elle-même ne fait pas exception sur ce point.

La littérature de la Restauration fait illusion: on s'habitue à considérer l'Angleterre de la seconde moitié du XVIIe siècle comme bien plus décidément et entièrement francisée qu'elle ne l'était en réalité. Ce sont assurément les jugements sur Shakespeare et ses contemporains qui donnent une juste mesure de cette francisation sur le champ des idées théâtrales. Inutile de le rappeler: rien de plus opposé à l'esprit classique que le théâtre de Shakespeare; parmi les opinions du siècle, ces opinions si énergiquement tranchées et ne voyant que tout d'une pièce, en France du moins, qui est pour les classiques ne peut être pour Shakespeare, qui est pour celui-ci ne peut être pour les premiers. Or, on a trop exagéré le fait de l'oubli

---

[1]) p. 86—7.

ou de l'indifférence qui auraient régné en Angleterre à l'égard du grand tragique anglais. On a de même trop exagéré le mérite du XVIIIe siècle envers Shakespeare en le comparant à celui du *Spectator* et d'Addison envers Milton: s'il a contribué à une meilleure compréhension de ses œuvres, il ne les a point fait surgir du néant pour ses contemporains. Bien avant le XVIIIe siècle, Dryden dans son *Essay of dramatic poesy* (1668) réclamait fortement en faveur de Shakespeare, et l'opposait à la manière française. Les Anglais n'ont aucum besoin selon Dryden d'imiter les Français, surtout dans tout ce qui concerne la grandeur et la variété des caractères, ils n'ont qu'à relire B. Johnson et Shakespeare. Quoi de plus facile que d'écrire une pièce régulière à la manière des Français, et quoi de plus difficile à faire qu'une pièce irrégulière à la manière de Fletcher et de Shakespeare? Et bien qu'il ne cache guère les fautes de Shakespeare, bien qu'il signale ses inadvertances envers la décence et la dignité du haut style tragique bien qu'il se rende pleinement compte des inégalités du grand poète, il n'en tarit pas en louanges enthousiastes à son égard. Or, ces louanges, malgré la pureté classique de Dryden, même chez lui, n'allaient pas sans un certain affaiblissement d'estime envers les classiques français. Chez d'autres moins purs et moins classiques, cette estime devait tomber bien plus, d'autant plus, que croissait l'enthousiasme pour Shakespeare.

Le XVIIIe siècle n'apporta donc qu'une recrudescence d'enthousiasme pour cette cause et toutes les apologies frénétiques lancées à son adresse par tous les grands esprits et tous les fins critiques du siècle ne seront que la continuation de la pente du siècle précédent.

L'engoûment pour la tragédie nationale ne disparaît pas en France à mesure que le siècle avance. Et pourtant les esprits ne sont plus claquemurés contre les influences et les comparaisons étrangères; les différents voyageurs dont le nombre se multiplie entre les beaux-esprits, seront les meilleurs témoins que nous puissions faire parler pour exprimer les vues et opinions du siècle. De Brosses contrebalancera Riccoboni: amené par son voyage d'Italie (1739) à comparer les deux pays avec leurs us et coutumes, il ne manque pas de comparer aussi les

deux scènes et nous trouverons dans ses *Lettres* de curieuux détails sur les mœurs théâtrales des deux nations.

Il ne balance pas à préférer la tragédie française, même aux tragédies antiques et ne voudrait aucunement voir ses lecteurs s'abuser sur ce point: »Je dois dire, avant que d'aller plus loin, que si je compare les tragédies ou comédies des autres nations aux nôtres, ce n'est pas à dire que je prétende par là les regarder comme égales; je ne pense pas que personne veuille nous disputer la préférence, sur cet article, ni mettre de niveau Sophocle avec Corneille, Euripide avec Racine, un Térence ou Ménandre avec Molière«[1]). Les Anglais eux-mêmes ne disputent point aux Français, selon l'auteur, la priorité sur ce point, bien qu'ils puissent leur opposer de bons modèles comme Shakespeare, Addison, Congreve et Vanbrugh (la liste prouve que de Brosses n'appréciait la grandeur de Shakespeare que par ouï-dire).

D'ailleurs, d'après l'auteur, il n'ya guère — après la tragédie ancienne — de sérieuse tragédie qu'on puisse trouver en Europe (hormis la tragédie classique française naturellement). Assurément, il y a aujourd'hui quatre genres scéniques, la comédie, la tragédie, l'opéra et la pantomime, pourtant la tragédie perd de son intérêt en faveur de la tragicomédie. Car il ne faut pas s'y tromper selon de Brosses: la tragicomédie comme terme a beau avoir disparu en France depuis plus d'un siècle, elle n'y a pas disparu de fait malgré son éclatante rivale: »la chose n'est malheureusement que trop demeurée pour l'introduction d'un mauvais genre de romances, de tragédies bourgeoises ou de grands vices mis en comédie d'une manière très peu comique«. — Les Anglais ont un autre genre de tragicomédie, mais c'est toujours elle. En Italie il n'y a guère autre chose[2]).

Il y a pourtant encore un certain genre en Italie qui appelle son attention et attire son plaisir tout en n'étant point un genre littéraire. C'est la *comedia dell'arte*, l'»impromptu« scénique: »Cette action est tout autrement naturelle, a un tout autre air de vérité, que de voir comme aux Français quatre ou cinq acteurs rangés à la file sur une ligne, comme un bas-relief en bas du théâtre, débitant leur dialogue chacun à son tour»[3]). De

[1]) *Lettres d'Italie*, vol. III p. 51—2. [2]) *Ibid* p. 48—9. [3]) p. 232.

Brosses tout en admirant en littérateur la tragédie classique, n'en sent par moins d'instinct certains manques sur la scène.

Il en veut d'ailleurs aux spectateurs français. Si en Italie à l'opéra on joue aux échecs dans les loges, on ne le fait que là: »Les échecs sont inventés à merveille pour remplir le vide de ces longs récitatifs, et la musique pour interrompre la trop grande assiduité aux échecs«. En France c'est bien pis, puisqu'il s'agit non de l'opéra, mais bien de la tragédie. Les spectateurs y occupent d'une manière insensée une partie de la scène en paralysant les mouvements et la vérité de l'acteur, il est vrai qu'en France »mille gens vont à la comédie bien-plus pour les spectateurs que pour le spectacle« [1]). En ce disant de Brosses appuie du jugement d'un contemporain, ce que nous disions sur le théâtre du XVIII[e] siècle comme art éminemment social et même de société.

Si le président de Brosses devait être cité pour la connaissance qu'il avait du théâtre italien et pour la comparaison qu'il en fit avec le théâtre français, Voltaire aura à nos yeux une bien plus grande importance grâce aux rapports personnels qui l'unirent à l'Angleterre dès sa jeunesse et, à son voyage d'Outre-Manche si décisif pour lui à plusieurs égards. Voltaire ne cessa jamais de traiter les tragiques anciens avec respect, mais aussi avec condescendance. Il loue Sophocle et Euripide »tout imparfaits qu'il sont« et cette opinion émise dans la III[e] Lettre précédant *Oedipe*, restera pour toujours caractéristique pour la grande distance qu'il voyait entre les tragiques anciens et les tragiques français. »Nous devons nous-mêmes [2]), en blâmant les tragiques anciens et les tragédies des Grecs, respecter le génie de leurs auteurs; leurs fautes sont sur le compte de leurs siècles, leurs beautés n'appartiennent qu'à eux; et il est à croire que s'ils étaient nés de nos jours, ils auraient perfectionné l'art qu'ils ont presque inventé de leurs temps... leurs ouvrages méritent d'être lus sans doute [2]); et s'ils sont trop défectueux pour qu'on les approuve, ils sont aussi trop pleins de beautés pour qu'on les méprise entièrement«. Et toujours à la même place il précise encore, en comparant Corneille et Euripide: »je respecte beaucoup plus, sans doute, ce tragique français que le grec«.

---

[1]) *Ibid.*, p. 235. [2]) remarquez l'expression!



Par rapport aux Anglais, les opinions de Voltaire se sont un peu déplacées. Il débarqua d'Angleterre apportant de l'enthousiasme pour tout ce qui était anglais, donc aussi pour leur drame. Cet engoûment eut à lutter avec toutes les réminiscences de la tradition et de l'éducation classiques qui devaient prendre le dessus, plus le séjour en Angleterre s'éloignait. *Brutus* (1730) est précédé d'un *Discours sur la tragédie* adressé à Milord Bolingbroke. Voltaire tâche d'y être juste. Si les Anglais n'ont aucune pièce régulière, »dans ces pièces si monstrueuses« il y a tout de même »des scènes admirables«. Leurs »pièces les plus irrégulières ont un grand mérite... celui de l'action«; les pièces françaises sont en comparaison bien »plutôt des conversations«. La France s'est mise sous le joug de sa délicatesse: »Notre délicatesse excessive nous force quelquefois à mettre en récit ce que nous voudrions exposer aux yeux. Nous craignons de hasarder sur la scène des spectacles nouveaux devant une nation accoutumée à tourner en ridicule tout ce qui n'est pas d'usage«. Or. Voltaire savait par expérience combien le succès était difficile à Paris, pour peu qu'on voulût froisser les us et abus régnants; voici comment il raconte la chute de son *Adélaïde du Guesclin* en 1734: »Elle fut sifflée dès le premier acte: les sifflets redoublèrent au second, quand on vit arriver le duc de Nemours blessé, et le bras en écharpe; ce fut bien pis, lorsqu'on entendit au cinquième le signal que le duc de Vendôme avait ordonné, et lorsqu'à la fin le duc de Vendôme disait: »Es-tu content Coucy?« plusieurs bons plaisants crièrent »Coussi, coussi«.

Dans le *Discours* précédant *Brutus*, Voltaire non seulement n'exagère point la portée des »irrégularités barbares« qui se trouvent dans le *Jules César* de Shakespeare, mais encore il trouve qu'»il est seulement étonnant qu'il ne s'en trouve pas davantage dans un ouvrage composé dans un siècle d'ignorance, par un homme qui même ne savait pas le latin, et qui n'eut de maître que son génie«. Il blâme à cette époque, plus encore les Français trop délicats que les Anglais trop grossiers: »si quelques Français qui ne connaissent les tragédies et les mœurs étrangères que par des traductions, et sur des ouï-dire les condamnent sans aucune restriction, ils sont, ce me semble, comme des aveugles qui assureraient qu'une rose ne peut avoir des couleurs vives, parce qu'ils en compteraient les épines à tâ-

tons;... nous autres Français, aussi scrupuleux que vous avez été téméraires, nous nous arrêtons trop, de peur de nous emporter, et quelquefois nous n'arrivons pas au tragique dans la crainte d'en passer les bornes«.

Comparons avec ces lignes, celles que Voltaire écrivit à la fin de sa vie, dans la *Lettre à l'Académie* accompagnant son *Irène* de 1778[1]). Il s'y souvient de son enthousiasme anglais,

---

[1]) L'intervalle est rempli par quelques écrits visant directement Shakespeare. En 1761, pour s'opposer au ***Parallèle entre Shakespeare et Corneille*** publié en 1760 dans le ***Journal Encyclopédique*** comme traduction de l'anglais, Voltaire lance son ***Appel à toutes les nations de l'Europe des jugements d'un écrivain anglais, ou Manifeste au sujet des honneurs du pavillon entre les théâtres de Londres et de Paris.*** Le titre même démontre combien l'auteur considérait sûre la cause française, puisqu'il s'adresse au suprême arbitre de toutes les nations civilisées. »Cette dispute étant une affaire de goût, dit-il, il semble qu'il n'y ait rien à répliquer aux Anglais. Qui pourrait empêcher une nation entière d'aimer mieux un poète de son pays que celui d'un autre? On ne peut prouver à tout un peuple qu'il a du plaisir mal à propos; mais on peut faire les autres nations juges entre le théâtre de Paris et celui de Londres. Nous nous adressons donc à tous les lecteurs depuis Pétersbourg jusqu'à Naples, et nous les prions de décider«. C'est ici que Voltaire semble fournir un bon exemple pour la traduction malicieuse dont parlait Brumoy: la partie principale de l'*Appel* n'est qu'une exposition en parodie d'Hamlet avec des passages entiers traduits »à la lettre«. Il ne peut s'empêcher pourtant, ici encore, de relever »quelques traits de génie, quelques vers heureux, pleins de naturel et de force, et qu'on retient par cœur, malgré qu'on en ait«, l'expression est caractéristique. — La traduction de *Jules César*, faite de la même manière, renouvela les attaques anti-Shakespeariennes; nous les retrouvons à une troisième reprise, dans la *Lettre à l'Académie française* lue le 3 août et une seconde fois »à la solennité de la Saint-Louis, le 25 august 1776«, et dirigée contre l'annonce enthousiaste de la traduction de Letourneur. Rappelant à l'Académie la grande querelle du Cid, qu'on lui donna à décider, il déclare vouloir faire de même pour les ouvrages du poète qu'on dit être »le Dieu créateur de l'art sublime du théâtre, qui reçut de ses mains l'existence et la perfection« (paroles du Programme). Voltaire, l'ancien propagateur des idées anglaises (il s'en souvient et le rappelle aux auditeurs) attaque violemment l'anglomanie débordante: »Quelques Français... transportent chez nous une image de la divinité de Sh. comme quelques autres imitateurs ont érigé depuis peu à Paris un Vaux-hall; et comme d'autres se sont signalés en appelant les aloyaux des »roast-beef«, et en se piquant d'avoir à leur table du roast-beef de mouton. Ils se promenaient en frac les matins, oubliant que le mot de frac vient du français, comme viennent presque tous les mots de la langue anglaise. La cour de

et il l'atténue en y voyant une ferveur cosmopolite: »messieurs, permettez-moi de vous répéter que j'ai passé une partie de ma vie à faire connaître en France les passages les plus frappants des auteurs qui ont eu de la réputation chez les autres nations. Je fus le premier qui tirai un peu d'or de la fange où le génie de Shakespeare avait été plongé par son siècle«. S'il rappelle le fait c'est pour inspirer l'Académie en faveur de son impartialité malgré la défaveur prononcée qu'il voue maintenant au grand tragique anglais. Sa *Lettre* est en grande partie dirigée contre un livre de Lady Montague, où elle défendait Shakespeare contre des attaques antérieures de Voltaire. Nous ne citerons de la réponse de celui-ci que l'allégorie qu'il invente pour démentir son enthousiasme de naguère:

»Qu'un Chinois vienne nous dire: »Nos tragédies composées sur la dynastie des Yven font encore nos délices après cinq cents années. Nous avons sur le théâtre des scènes en prose, d'autres en vers rimés, d'autres en vers non rimés. Les discours de politique et les grands sentiments y sont interrompus par des chansons, comme dans votre *Athalie*. Nous avons de plus des sorciers qui descendent des airs sur un manche à balai, des vendeurs d'orviétan et des Gilles, qui au milieu d'un entretien sérieux, viennent faire leurs grimaces, de peur que vous ne preniez à la pièce un intérêt trop tendre qui pourrait vous attrister. Nous faisons paraître des savetiers avec des mandarins, et des fossoyeurs avec des princes, pour rappeler aux hommes leur égalité primitive. Nos tragédies n'ont ni exposition, ni nœud, ni dénoûment. Une de nos pièces dure cinq cents années, et un paysan qui est né au premier acte est pendu au dernier. Tous nos princes parlent en crocheteurs, et nos crocheteurs quelquefois en princes.

Louis XIV avait autrefois poli celle de Charles II; aujourd'hui Londres nous tire de la barbarie«. La *Lettre* s'achève par ce tableau sanglant: »Figurez-vous, messieurs, Louis XIV dans sa galerie de Versailles, entouré de sa cour brillante; un *Gilles* couvert de lambeaux perce la foule des héros, des grands hommes et des beautés qui composent cette cour; il leur propose de quitter Corneille, Racine et Molière pour un saltimbanque qui a des saillies heureuses, et qui fait des contorsions. Comment croyez-vous que cette offre serait reçue?«.

Nos reines y prononcent des mots de turpitude qui n'échapperaient pas à des revendeuses entre les bras des derniers des hommes etc.«. Je leur dirais, Messieurs, jouez ces pièces à Nankin; mais ne vous avisez pas de les représenter aujourd'hui à Paris où à Florence, quoiqu'on nous en donne quelquefois à Paris qui ont un plus grand défaut, celui d'être froides«.

Effectivement, il y avait de quoi se sentir dépaysé pour un Français habitué aux bienséances et aux gracieusetés de la scène classique. Rappelons les paroles caractéristiques par lesquelles Voltaire confessait son ahurissement dans son avertissement à *La Prude* (1747): »Nous sommes entre deux théâtres bien différents l'un de l'autre: l'espagnol et l'anglais. Dans le premier on représente Jésus-Christ, des possédés et des diables; dans le second des cabarets et quelque chose de pis«.

Ainsi, malgré toutes les critiques qu'on ne se faisait pas faute d'adresser au théâtre français, et dont nous allons nous occuper prochainement, il restait universellement avéré, que la tragédie de Corneille et de Racine était le faîte de l'art, et que seule la tragédie anglaise pourrait sous certains rapports lui être opposée. Encore n'étaient-ce guère que les étrangers, et principalement les Anglais eux-mêmes qui admettaient la possibilité d'une comparaison en défaveur de la tragédie française. L'opinion de Voltaire peut être considérée comme l'opinion de la majorité des contemporains: la tragédie française est la seule digne d'un homme d'esprit.

2. La tragédie française au point de vue moral.

Néanmoins, la tragédie classique est loin de contenter le public à l'unanimité; on dirait presque chez d'aucuns un succès d'estime: on cherche autre chose sur la même voie.

Premièrement, que veut-on trouver dans la tragédie, quelle est la fin générale à laquelle elle tend selon l'opinion du siècle? De prime abord il y a deux réponses qu'on trouve selon les natures: il est évident que Saint-Evremond y cherchera autre chose que Shaftesbury ou Muralt. Si pour le premier et ceux qui lui ressemblent, il ne s'agit au théâtre que de jouissance

plus ou moins sérieuse, pour les autres le but de la tragédie reste avant tout moral, comme le but de l'art en général.

La question que nous entamons, se trouve être intimement liée à la compréhension plus on moins juste, qu'on avait à l'époque, de la célèbre καθαρσις, de la purgation des passions selon Aristote. Nous avons vu comme Saint-Evremond, fidèle à sa nature, n'y voyait qu'une grossière erreur, en tout cas, une grave obscurité dans les idées du Stagirite, restée incomprise par lui-même. Fontenelle de même avoue ingénuement n'y rien comprendre: »Je n'ai jamais entendu la purgation des passions par le moyen des passions mêmes, ainsi je n'en dirai rien. Si quelqu'un est purgé par cette voie-là, à la bonne heure; encore ne vois-je pas trop bien à quoi il peut être bon d'être guéri de la pitié«[1]. Voltaire est absolument du même avis. »Pour la purgation des passions, je ne sais pas ce que c'est que cette médecine. Je n'entends pas comment la crainte et la pitié purgent, selon Aristote«[2]. Il y a pourtant des traces d'une compréhension plus profonde de la καταρσις au XVIII[e] siècle, et nous chercherons à les mettre en lumière en quelques mots, ne voulant guère compliquer notre étude d'une question difficile qui ne fut encore engagée que d'une manière très fruste.

On croyait pouvoir comprendre, rappelons le, le texte d'Aristote de deux manières; selon l'une, inacceptable, il aurait pensé à la purgation des vices représentés dans une tragédie, l'avarice, le mensonge, la cruauté, autrement dit, il aurait fait participer le spectateur au vice obsédant le héros de la pièce; selon l'autre, il aurait pensé à la purification non des vices, mais des puissants et trop puissants sentiments de commisération et de terreur mis en intense mouvement par l'audition ou la lecture d'une tragédie. Cette seconde opinion prévalut au XIX[e] siècle qui s'occupa fiévreusement de la question, principalement en Allemagne; tout ce mouvement aboutit à la théorie homéopathique de Jacques Bernay, qui adapta aux passions tragiques le principe médicinal de l'extirpation du mal par le mal même[3].

---

[1]) *Réflexions sur la poétique* ed. cit. vol. III., p. 144.

[2]) *Commentaires sur Corneille* I[er] Disc.; comparez aussi Disc. II.

[3]) v. D. S. Margoliouth *The poetics of Aristotle*. (Hodder and Stoughton, London — New York — Toronto, 1911) Introduction.

Nous trouvons dans l'étude que A. Döring a consacrée à notre problème dans sa *Kunstlehre des Aristoteles* (Iena 1876) une bibliographie détaillée des auteurs qui se sont occupés de la purgation des passions tragiques. Avant la seconde moitié du XVIII[e] siècle, et surtout avant le XIX[e] siècle, il n'y a que très peu de noms qui pourraient signaler une plus juste compréhension de la pensée d'Aristote. Castelvetro en 1570 admettait que la tragédie nous habitue à la terreur et à la pitié, Daniel Heinsius en 1611 identifie la καθαρσις avec le premier degré de l'ascétisme néo-platonicien, c'est à dire avec l'émoussement gradué des deux passions par l'habitude; enfin Döring appelle très généralement l'attention sur certains indices d'une explication homéopathique chez Milton (1670). C'est là à peu près tout..

N'y aurait il pas lieu d'ajouter quelques noms à cette liste?

Fontenelle et Voltaire qui avouent ne rien comprendre à la purgation des passions, auraient pu trouver un long passage sur la question dans le *Théâtre des Grecs* de l'abbé Brumoy. Il cherche à comprendre la pensée d'Aristote, selon laquelle la crainte et la pitié se guérissent par elles-mêmes. Le problème se résout en deux parties: pour quelles raisons est-il bon d'extirper ces passions, et comment y arrive-t-on? »Comme nous sommes plus sensibles au mal qu'au bien, nous haïssons beaucoup plus l'un, que nous n'aimons l'autre, et nous souhaitons moins vivement d'être heureux, que nous n'appréhendons d'être misérables. D'où il arrive que la crainte nous est plus naturelle, et nous donne des secousses plus fréquentes que toute autre passion, par le sentiment intime et expérimental, qui nous avertit toujours que les maux assiègent de toutes parts la vie humaine. La pitié qui n'est qu'un secret repli sur nous à la vue des maux d'autrui, dont nous pouvons être également les victimes, a une liaison si étroite avec la crainte, que ces deux passions sont inséparables dans les hommes, que le besoin mutuel oblige de vivre dans la société civile... La crainte et la pitié sont les passions les plus dangereuses, comme elles sont les plus communes. Car si l'une, et par conséquent l'autre à cause de leur liaison, glace éternellement les hommes, il n'y a plus lieu à la fermeté d'âme nécessaire pour supporter les malheurs inévitables de la vie, et pour survivre à leur

impression trop souvent réïtérée«. La philosophie cherche à remédier à ces inconvénients, mais sans y réussir; la poésie par contre, prend, selon Brumoy, une voie bien plus sûre, la voie de la purification tragique »Ce qu'il y a de plus particulier et de surprenant en cette matière, ajoute-t-il, c'est que la poésie corrige la crainte par la crainte et la pitié par la pitié; chose d'autant plus agréable, que le cœur humain aime ses sentiments et ses faiblesses. Il s'imagine donc qu'on veut les flatter, et il se trouve insensiblement guéri par le plaisir même qu'il a pris à se séduire. Heureuse erreur, dont l'effet est d'autant plus certain, que le remède naît du mal même qu'on chérit«. Evidemment, la vie elle-même n'est qu'un vaste théâtre, où les maux et les soucis ne manquent guère, pourtant la terreur et la pitié qu'ils font naître ne pourraient que nous abattre, et non nous affermir; »la vue des misérables ne nous console point de l'être«, et l'homme prend tout le soin qu'il peut pour fuir une si triste vue. »Comment donc précautionner l'homme contre des maux inévitables? comment le rendre sensible autant qu'il doit l'être? comment le fortifier contre l'abattement où le jettent la crainte et la pitié?« C'est la tragédie qui apporte la réponse à ces questions et la guérison à ces maux: »On le peut faire en le réjouissant par le spectacle même de ses maux, en y attachant ses regards malgré lui par un attrait de plaisir dont il ne puisse se défendre, et en insinuant dans son cœur ce que cette crainte et cette pitié ont d'agréable et de doux, non seulement pour le rendre humain, mais encore pour lui apprendre à modérer ses passions quand des maux réels viendront les exciter. Car lorsqu'on s'apprivoise avec l'idée des maux, on se fortifie soi même contre eux, et on se porte plus vivement à les soulager en autrui par l'espoir du retour«[1]. Brumoy ainsi ne met point en doute la purification des deux passions tragiques par elles-mêmes, et la comprend comme émoussement par l'habitude.

Nous pensons devoir ajouter encore à la liste de Döring le nom de Harris, l'auteur des *Dialogues* parus en 1744 qui, dans une note, expose clairement ses opinions sur l'explication du texte d'Aristote.

[1]) *Discours sur l'origine de la tragédie, loc. cit.*, Vol. I, p. 75 ss.



Il est, selon Harris, une fin qui, entre tous les arts, est spéciale à la tragédie, *that of eradicating the passions of pity and fear.* Comme nous l'apercevons dès l'abord, loin de toute compréhension moralisante dans le sens de ceux qui voulaient redresser les vices représentés, il transporte toute la valeur de la pensée aristotélicienne sur les sentiments mêmes de la pitié et de la terreur. Voici sa traduction de la célèbre phrase du Stagirite (Poe. c. 6): ***Tragedy is the imitation of an action important and perfect, thro' pity and fear working the purgation of suchlike*** (τοιουτων) ***passions.***

Comment comprend-il ces deux passions de terreur et de pitié? Il les prend visiblement en mauvaise part, puisqu'il cherche le meilleur moyen de s'en défaire. Il considère ceux qui en sont privés, ou qui ont pu affaiblir lour force, comme heureusement doués; quel sont ces élus? »Il n'y a personne. il est évident, qui soit aussi dénué de ces deux passions que ceux qui sont continuellement occupés là, où les occasions de les éprouver sont les plus fréquentes, comme le sont par exemple les militaires, les médecins, les chirurgiens et autres. Leur esprit devient par leurs occupations, comme endurci, gagnant une apathie par l'expérience. qu'aucune théorie ne pourrait leur apprendre«[1]). C'est la vie, où est l'art? »Or, ce qui est arrivé à ces hommes grâce aux désastres réels de la vie, peut être supposé arriver à d'autres, grâce aux fictions de la tragédie, avec cette heureuse circonstance de plus, en faveur de la tragédie que sans que les désastres soient réels. la même fin peut être obtenue«[2]). Quelle que soit la raison de cette tendance à se défaire des deux passions de la commisération et de la terreur, il ne faut pas croire qu'une audition par ci, par là. d'une tragédie. suffise aux yeux de l'auteur pour les extirper de l'âme

---

[1]) »There are none, it is evident, so devoid of these two passions as those perpetually conversant, where the occasions of them are much frequent; such for instance, as the military men, the professors of medicine, chirurgery, and the like. Their minds, by this intercourse, become as it were callous; gaining an apathy by experience, which no theory can ever teach them«.

[2]) Now, that which is wrought in these men by the real disaster of life, may be supposed wrought in others by the fictions of tragedy; yet with this happy circumstance in favour of tragedy, that, without the disasters being real, it can obtain the same end.



du spectateur. Il y faut, tout au contraire, des circonstances spéciales qui, avant tout, se représentent souvent: »D'après tout ceci, il doit pourtant être confessé, qu'un effet de ce genre ne peut raisonnablement être espéré que parmi les nations qui, comme les Athéniens de l'antiquité, vivaient dans une perpétuelle assiduité aux représentations théâtrales. Car ce n'est pas une seule application faite accidentellement à ces passions, mais une application constante et ininterrompue qui peut seule les diminuer ou les supprimer« [1]). Ainsi ces deux passions de la commisération et de la terreur sont prises avec insistance en mauvaise part. Comment l'expliquer, surtout par rapport à la première qui nous démontrera d'elle-même la signification de la seconde. L'auteur s'explique en toute clarté ne voulant guère prêter à un mésentendu trop facile sur ce sujet: »Il ne serait pas juste, nous dit il, de terminer cette note sans observer que dans ce cas, le philosophe n'entend pas par pitié, la philantropie, les affections naturelles ou une disposition à soulager les autres dans leurs calamités et détresse«. Il s'agit pour lui d'une toute autre chose: »... par pitié il comprend la consternation efféminée et sans raison, qui s'empare des esprits faibles à la vue soudaine de quelque objet désastreux et qui se présente dans ses effets les plus violents, par des cris, des évanouissements etc., une passion qui loin d'être louable ou d'opérer quelque bien pour les autres, est destinée sûrement à priver celui qui est sous son influence, de toute capacité à rendre le moindre bon service« [2]).

[1]) It must however, for all this, be confessed, that an effect of this kind cannot reasonably be expected, except among nations, like the Athenians of old, who lived in a perpetual attendance upon these theatrical representations. For it is not a single or occasional application to these passions, but a constant and uninterrupted, by which alone they may be lessened or removed«.

[2]) »It would be improper to conclude this note, without observing, that the philosopher in this place by pity means not philantropy, natural affection, a readeness to relieve others in their calamities and distress; but by pity, he means that senseless effeminate consternation, which seizes weak minds on the sudden prospect of any thing disastrous; which, in its more violent effects, is seen in shriekings, swoonings etc. a passion, so far from laudable, or from operating to the good of others, that it is certain to deprive the party, who labours under its influence, of all capacity to do the last good office« *loc. cit.*, p. 86—7 n. c.



Cette note de Harris nous paraît très explicite. Ainsi. il comprend la commisération d'Aristote, comme un penchant déplorable à perdre toute vigueur morale à force de trop s'émouvoir à la vue des malheurs. L'homme qui est sous l'empire d'une telle passion est inapte à porter secours au malheureux, purifiez l'en, il recouvrera sa force morale et redeviendra capable de porter aide à celui qui souffre. L'auteur pense ici à ceux qui, dans l'ordre moral des choses, peuvent être comparés à d'autres qui, à la vue de certains maux physiques, ou même du sang, restent paralysés et comme cloués à terre. La commisération prise en ce sens n'a rien de commun avec la bonne passion qui nous rend secourables. — Malgré cette juste compréhension du texte d'Aristote, Harris n'en reste pas moins éloigné de la théorie homéopathique, puisqu'il ne voit la force rédemptrice de la tragédie que dans l'habitude qui émousse nos sensations et nos passions. Il considérait aussi la commisération comme entièrement différente de la bonne pitié, tandis que les homéopathes ne verront plutôt qu'une différence plus quantitative que qualitative qui sépare les deux passions: c'est l'excès qu'on purge.

Ces justes vues de Harris ne formaient qu'une opinion individuelle; on était très loin de les accepter universellement. En France, on proclama pendant longtemps encore, l'extirpation des vices comme contenue dans la κάθαρσις d'Aristote, en Allemagne ce n'est que dans la seconde moitié du siècle que Lessing et son entourage arrivaient à une plus claire compréhension de la question. En Angleterre, dans la patrie même de Harris, Home en 1762 encore ne savait donner qu'une plate explication de la purification d'Aristote, ne comprenant la terreur que comme frayeur pour soi même, dans le cas où le spectateur trouverait en lui les fautes du héros puni. On a beaucoup écrit nous dit Home, sur les idées d'Aristote touchant les fins de la tragédie et on n'a pu se mettre d'accord. Pourtant, ajoute-t-il cavalièrement, la question ne laisse pas d'être claire: »Notre commisération est excitée envers les personnes représentées, la terreur nous concerne nous-mêmes. La commisération est prise ici dans le sens de toutes les émotions sympathiques, car c'est la plus éminente d'entre elles. Il n'y a aussi aucun doute, que nos émotions sympathiques se

trouvent purifiées et améliorées par un usage quotidien«[1]). Les deux passions tragiques ne sont donc aucunement prises en mauvaise part par Home: la purification de la commisération ne semble être que son développement par exercice des facultés de sympathie sociale.

Si la haute portée morale de la purification tragique échappait pour la plupart aux contemporains, pour le bien d'une interprétation moralisante, celle-ci n'en prouve pas moins les préoccupations sérieuses avec lesquelles on abordait au XVIIIe siècle les questions théâtrales. Bien que la scène classique semble être en grande partie amorale, et justement pour ceci, on tendait dès le début du siècle à une tragédie morale. C'est à cette tendance que se rattache plus d'une critique adressée au théâtre du siècle précédent: entre autres toute la campagne qu'on déclara à l'abus de l'amour dans la tragédie classique.

Saint-Evremond qui désire admirer son héros pour une certaine grandeur morale, guerroie pour cette raison contre le trop abusif amour tragique. Lorsqu'il saluait avec contentement le manque des passions antiques de terreur et de pitié dans les tragédies modernes, il signalait en même temps une innovation efficace qu'on a mise à leur place: l'introduction de l'amour. »Il nous restait à mêler un peu d'amour dans la nouvelle tragédie, pour nous ôter mieux ces noires idées que nous laissait l'ancienne par la superstition et par la terreur. Et dans la vérité. il n'y a point de passion qui nous excite plus à quelque chose de noble et de généreux qu'un honnête amour« Malheureusement, la réalité se montre autre que cet idéal d'un »généreux« et »honnête« amour: »... à confesser la vérité. nos auteurs ont fait un aussi méchant usage de cette belle passion. qu'en ont fait les anciens de leur crainte et de leur pitié, car. à la réserve de huit ou dix pièces, où ces mouvements ont été ménagés avec beaucoup d'avantage. nous n'en avons point où les amants et l'amour ne se trouvent également défigurés«[2]).

---

[1]) *Elements of criticism*, vol. III, p. 255: »our pity is engaged for the persons represented: and our terror is upon our account. Pity indeed is here made to stand for all the sympathetic emotions, because of these it is the capital. There can be no doubt, that our sympathetic emotions are refined or improved by daily exercise...«.

[2]) *De la tragédie ancienne et moderne, ed. cit.*, vol. III, p. 183.

Saint-Evremond ne désire point fréquenter le théâtre uniquement pour s'amuser, il a des aspirations plus hautes: »C'est qu'on doit rechercher à la tragédie, devant toutes choses, une grandeur d'âme bien exprimée qui excite en nous une tendre admiration. Il y a dans cette sorte d'admiration quelque ravissement pour l'esprit, le courage y est élevé, l'âme y est touchée«. Or, évidemment rien ne nuit davantage au respect qu'on doit porter au héros qu'on admire de la manière dont le veut l'auteur, que les plaintes amoureuses dont les tragédies de certains auteurs sont uniformément remplies. L'amour ainsi compris ne sert qu'à abaisser le héros et la valeur sérieuse de l'œuvre tragique: »Nous mettons une tendresse affectée où nous devons mettre les sentiments les plus nobles. Nous donnons de la mollesse à ce qui devrait être le plus touchant; et quelquefois nous pensons exprimer naïvement les grâces du naturel, que nous tombons dans une simplicité basse et honteuse. — Croyant faire les rois et les empereurs de parfaits amants, nous en faisons des princes ridicules; et à force de plaintes et de soupirs, où il n'y aurait ni à plaindre ni à soupirer, nous les rendons imbéciles comme amants et comme princes«. La dignité d'une tragédie se change de cette façon en mièvrerie pastorale: »Bien souvent nos plus grands héros aiment en bergers sur nos théâtres, et l'innocence d'une espèce d'amour champêtre leur tient lieu de toute gloire et de toute vertu« [1]. Notre goût s'abaisse en mesure et il en arrive à s'attacher plus aux comédiens qu'à l'auteur: »Si une comédienne a l'art de se plaindre et de pleurer d'une manière touchante, nous lui donnons des larmes aux endroits qui demandent de la gravité; et parce qu'elle plaît mieux quand elle est sensible, elle aura partout indifféremment de la douleur«.

La nature de Saint-Evremond le porte d'ailleurs plus à déplorer les mauvais résultats qui dérivent de cet état de choses pour la valeur esthétique de la tragédie, que d'autres qui concernent plus spécialement sa portée morale. Grâce à cet amour éternel et universel, les tragédies tombent dans une uniformité morne et fausse, puisque contraire à la grande diversité de la réalité: »Nous voulons un amour quelquefois naïf, quelquefois

---

[1] *Ibid.*, p. 187 ss.

tendre, quelquefois douloureux; sans prendre garde à ce qui désire de la naïveté, de la tendresse, de la douleur: et cela vient de ce que voulant partout de l'amour, nous cherchons de la diversité dans les manières, n'en mettant presque jamais dans les passions«.

Malgré tout ceci Saint-Evremond, nous le savons, ne désire nullement supprimer l'amour dans la tragédie; il n'est pas à négliger, il est nécessaire, puisqu'il forme le lien nécessaire, qui subsiste entre le héros et le spectateur qui n'en est pas un: »Rejeter l'amour de nos tragédies comme indigne des héros, c'est ôter ce qui nous fait tenir encore à eux par un secret rapport; par je ne sais quelle liaison qui demeure encore entre leurs âmes et les nôtres: mais pour les vouloir ramener à nous par ce sentiment commun, ne les faisons pas descendre au-dessous d'eux, ne ruinons pas ce qu'ils ont au dessus des hommes...« [1]). Jamais il ne faut admettre que »le premier but de la tragédie soit d'exciter des tendresses dans nos cœurs«, l'amour n'est qu'un moyen, il ne peut jamais former le but de la tragédie. Traité de là-sorte, l'amour ne tardera pas à pousser la tragédie moderne à un degré suprême de perfection en remplaçant l'antique terreur: »Ce qui doit être l'adoucissement des choses, ou trop barbares ou trop funestes, ce qui doit toucher noblement les âmes animer les courages, et élever les esprits, ne sera pas toujours le sujet d'une petite tendresse affectée, ou d'une imbécile simplicité. Alors nous n'aurons que faire de porter envie aux anciens: sans un amour trop grand pour l'antiquité, ou un trop grand dégoût pour notre siècle, on ne fera point des tragédies de Sophocle et d'Euripide les modèles des pièces de notre temps« [2]).

Saint-Evremond ne critiquait point, nous l'avons vu, la tragédie moderne au nom de la morale pure. Ce sera le cas pour Muralt qui dans ses *Lettres sur les Anglais et les Français* exprime une opinion à part et curieuse sur ce sujet. Il ne critique point la tragédie en désirant la voir réformée ou développée; il avoue que Corneille et Racine ont certainement poussé

---

[1]) *Dissertation sur la tragédie de Racine, intitulée Alexandre le Grand à Mme Bourneau, ed. cit.*, vol. II, p. 454.

[2]) *De la tragédie ancienne et moderne, loc. cit.*, vol. III, p. 183—7.

leur art plus avant que tous ceux qui les ont devancés. Pourtant, il se sent de l'inimitié marquée envers la tragédie en général — et ceci, au nom des hautes préoccupations morales qui le hantaient toujours. Aussi, est-il absolument naturel qu'il ne puisse qu'acquiescer à l'opinion de tous ceux qui combattaient l'amour tragique: lui, il n'en veut même pas à l'abus, mais bien à l'amour comme tel. »L'amour seul qui d'ordinaire fait l'essentiel de ces représentations, et en quoi toutes les pièces de théâtre conviennent et s'entr'aident, l'amour qui est ce qu'il y a le plus à la portée de la jeunesse, fait son effet dans ces jeux inventés pour elle, et se communique réellement. A cet égard surtout, on peut dire que la tragédie fait du mal aux hommes« [1]).

Mais Muralt ne s'arrête pas à une critique de détail quelque importante soit-elle. Il ne faut pas trop estimer l'art de la tragédie selon lui, elle manque son but et en général celui du théâtre qui est bien plus adapté à la comédie: »...le tragique qu'on élève si fort au-dessus du comique, et qui en effet le surpasse infiniment par la noblesse du sujet, non seulement me paraît de peu d'usage, mais il me semble qu'il est moins convenable au théâtre, qu'il a quelque chose de plus comique même«. L'explication qu'il donne ne laisse pas de nous ramener vers la morale: »Le théâtre n'est point fait pour donner aux hommes ce qu'ils n'ont pas, les grands sentiments, qui font le sujet de la tragédie; il n'est propre tout au plus, qu'à leur faire perdre ce qu'ils ont de trop, les folies qui les rendent ridicules...«, et ceci est l'affaire de la comédie qui de plus nous égaye et nous amuse. — Ce n'est là qu'une critique négative; voyons en quoi la tragédie nuit, sachant déjà, ce qu'elle ne nous donne point. Muralt se sert ici d'une série d'arguments qui se retrouveront dans la *Lettre sur les spectacles* de son compatriote Rousseau. Même dans le cas, où la tragédie se trouverait être émondée de tout ce qui la rend moralement suspecte, même dans le cas, où elle proclamerait la moralité et s'occuperait de problèmes moraux, même dans ce cas, elle nuirait encore à la vertu. Comment donc? La vertu se ressentirait du lieu où elle se trouverait représentée: la tragédie

---

[1]) *ed. cit.*, p. 227—8.

»expose sur le théâtre des objets sérieux et graves, et fait un jeu des choses dont on pourrait tirer tout un autre parti«. Non seulement, comme nous l'avons entendu déjà chez Muralt, le bon peut se passer du beau, mais encore celui-ci lui nuit quelquefois: la tragédie »convertit le bon en beau, à sa manière, en le faisant servir à des représentations, à des peintures dont il n'est question que de savoir si elles sont bien faites. Elle expose et avilit en quelque sorte la vertu, même en la recommandant«. On croit devoir donner à la vertu une certaine partie de son temps et de son énergie, si on s'en occupe au théâtre, on ne s'en occupera plus autre part: »On n'ignore pas le prix de la vertu, et on sait assez qu'elle doit avoir son usage dans le monde. La question est de savoir où il la faut placer, et de la manière dont les hommes sont faits, si quelqu'un peut la leur montrer comme dans l'éloignement et hors de l'ordinaire de la vie; si, de quelque manière que ce soit, il peut les dispenser de la pratiquer eux-mêmes, il leur fait plaisir. Les poètes leur rendent ce service par le moyen des tragédies«. Aussi bien, les auteurs s'entendent-ils à représenter la vertu de manière à l'éloigner le plus possible de la vie quotidienne, ne fût-ce que par les couleurs éclatantes qu'ils savent lui prêter: »Ils y étalent la vertu, mais dans une sphère si extraordinaire et si éloignée du familier, et ils savent si bien la convertir en belles paroles et en sentiments étalés, qu'ils mettent une espèce de proportion entre le jeu et la vertu. Les spectateurs la voyant devenue la thèse, le jouet magnifique de l'esprit, s'accoutument à l'envisager comme faite pour cela, et il leur paraît qu'une chose si pompeusement servie, a tout ce qu'elle peut exiger de l'esprit humain«. Cette persuasion gagne en force par le fait que le spectateur ne reste pas absolument neutre à une représentation, il croit payer de ses fonds puisqu'il s'émeut: »En approuvant et admirant ces compositions, en se laissant toucher de ce qu'elles ont de pathétique, il leur semble qu'ils ont satisfait à ce qu'elles peuvent exiger d'eux du côté du cœur. Ainsi la vertu devient un spectacle donné à la curiosité du peuple, un objet de théâtre où les hommes la relèguent; et tous ces grands sentiments leur paraissent éloignés de l'ordinaire de la vie, autant que les habillements

et les attitudes du théâtre le sont de ceux qu'ils voient dans leur domestique«.

Si nous ajoutons à ceci un second argument qui se retrouvera lui-aussi chez Rousseau et qui avance que le théâtre sert de passeport aux crimes puisqu'il fait admirer les grands criminels, nous ne nous étonnerons guère de l'absolue condamnation que Muralt lance à son adresse: »Nous aurons donc raison de compter les plus grands efforts de l'esprit pour le tragique, parmi les choses disproportionnées et vaines, et ceux pour le comique, parmi celles qui pourraient avoir leur usage, si elles étaient tout ce que l'esprit de l'homme conduit par le bon sens pourrait les faire; mais qui, tel que nous le voyons, corrompt les hommes plus qu'il ne leur fait de bien«.

Si Saint-Evremond critiquait la tragédie française principalement au point de vue esthétique, si Muralt le faisait au contraire avant tout au point de vue moral, on peut s'attendre à ce que Fénelon, avec sa finesse habituelle, saura concilier les deux points de vue et n'en trouvera que plus à redire à l'égard de l'objet critiqué. Il commence par indiquer le mal que le suremploi de l'amour fait à la valeur même d'une tragédie. »Chez les Grecs la tragédie était entièrement indépendante de l'amour profane... M. Corneille n'a fait qu'affaiblir l'action, que la rendre double, et que distraire le spectateur dans son *Oedipe*, par l'épisode d'un froid amour de Thésée pour Dircé... M. Racine est tombé dans le même incovénient en composant sa *Phèdre*. Il a fait un double spectacle, en joignant à Phèdre furieuse, Hippolyte soupirant contre son vrai caractère. Il fallait laisser Phèdre toute seule dans sa fureur. L'action aurait été unique, courte, vive et rapide«. En constatant l'erreur des deux grands poètes, Fénelon cherche à l'expliquer en les justifiant autant que possible: »... ils ont été entraînés par le torrent. Ils ont cédé au goût des pièces romanesques, qui avaient prévalu. La mode du bel esprit faisait mettre de l'amour partout. On s'imaginait qu'il était impossible d'éviter l'ennui pendant deux heures, sans le secours de quelque intrigue galante. On croyait être obligé à s'impatienter dans le spectacle le plus grand et le plus passionné, à moins qu'un héros langoureux ne vînt l'interrompre. Encore fallait il que tous

ses soupirs fussent ornés de pointes, et que son désespoir fût exprimé par des espèces d'épigrammes«.

Par contre, lorsqu'il se place au point de vue moral, Fénelon ne diffère qu'en partie de Muralt, ou plutôt il diffère en ce qu'il exprime clairement, avec une forte pointe d'ironie, ce que l'autre laissait sous-entendre. Personne ne comprend mieux que lui les invraisemblances et les différentes entraves d'émotion dont souffrent certaines tragédies. Pourtant, qu'elles ne se perfectionnent point si elles ne doivent changer d'idéal moral, et personne ne se réjouira plus que lui de leur faiblesse... »Pour la tragédie, je dois commencer en déclarant que je ne souhaite point qu'on perfectionne les spectacles, où l'on ne représente les passions corrompues que pour les allumer... Loin de vouloir qu'on perfectionne de tels spectacles, je ressens une véritable joie de ce qu'ils sont chez nous imparfaits en leur genre. Nos poètes les ont rendu languissants, fades et doucereux, comme les romans. On y veut mourir en se portant bien. Une personne très imparfaite est nommée un soleil ou tout au moins une aurore. Ses yeux sont deux astres. Tous les termes sont outrés, et rien ne montre une vraie passion. Tant mieux. La faiblesse du poison diminue le mal«.

La différence entre Muralt et l'archevêque de Cambrai est, que n'était l'abus de l'amour, Fénelon n'aurait qu'à se louer de la tragédie, comme telle. Aussi sa critique touche-t-elle plus immédiatement la tragédie classique française et il tâche de lui opposer une autre conception: »... il me semble qu'on pourrait donner aux tragédies une merveilleuse force, suivant les idées très philosophiques de l'antiquité, sans y mêler cet amour volage et déréglé qui fait tant de ravages«[1]). Assurément, le spectacle n'est pas fréquent à l'époque: Fénelon préfère la tragédie des anciens à celle même des Français.

Les appréhensions morales de Dubos au sujet de la tragédie ne sont guère moins sérieuses, bien qu'elles n'occupent peut-être pas autant de place chez lui que chez ses prédécesseurs. Ce n'est pas tant contre l'amour tragique qu'il dirige sa critique, que contre son abus. Les poètes »ont poussé trop loin la complaisance pour le goût de leur siècle ou, pour dire

---

[1]) *Lettre à l'Académie*, p. 85.

mieux, ils ont eux-mêmes fomenté ce goût avec trop de lâcheté. En renchérissant les uns sur les autres, ils ont fait une ruelle de la scène tragique. Racine a mis plus d'amour dans ses pièces que Corneille, et la plupart de ceux qui sont venus depuis Racine, trouvant qu'il était plus facile de l'imiter par ses endroits faibles que par les autres, ont encore été plus loin que lui dans la mauvaise route« [1]. Aussi craint-il fortement l'avenir, il est inquiet du jugement qu'on portera dans quelque temps sur ces us et abus de la tragédie française: »Comme le goût de faire mouvoir par l'amour les ressorts des tragédies n'a pas été le goût des anciens, comme ce goût n'est pas fondé sur la vérité, et qu'il fait une violence presque continuelle à la vraisemblance, il ne sera point peut-être le goût de nos neveux. La postérité pourra donc blâmer l'abus que nos poètes tragiques ont fait de leur esprit, et les censurer un jour, d'avoir fait faire toute chose pour l'amour, à des personnages illustres et qui vivaient dans des siècles où l'idée qu'on avait du caractère d'un grand homme n'admettait pas le mélange de pareilles faiblesses«. Et ce n'est pas au nom d'une pédanterie livresque seulement, ce n'est pas uniquement par anachronisme ni uniquement par égards esthétiques qu'il s'exprime de la sorte. Il rejoint l'opinion de Saint-Evremond par la tendance qu'il a de nourrir son besoin d'admiration au théâtre: »les faiblesses de l'amour déparent beaucoup de caractères héroïques, qui nous inspireraient de la vénération, s'ils n'étaient point avilis par ces faiblesses« [2].

Son second scrupule va, de même que chez Muralt, à la possibilité qu'ont les poètes tragiques de rendre le crime sympathique. Le poète doit se garder suprêmement de vêtir les crimes et les criminels de couleurs sympathiques et émouvantes. Il enfreindrait la loi de la morale, et son œuvre risquerait de devenir nuisible. »Comme on blâmerait le peintre qui dépeindrait aimables des hommes auxquels il fait faire une action odieuse, de même on blâmerait le poète qui donnerait à des personnages scélérats des qualités capables de leur concilier la bienveillance du spectateur. Cette bienveillance pourrait aller jusqu'à faire plaindre le scélérat, à diminuer l'horreur du crime par la compassion que donnerait le criminel. Voilà ce qui est

[1] *loc. cit.*, vol. I, p. 125–7. [2] *Ibid.*, p. 142.

extrêmement opposé au grand but de la tragédie je veux dire à son dessein de purger les passions« [1]). Ce qui est inquiétant c'est l'étendue que Dubos prête à ce qui doit rester exclu de la tragédie. Les crimes de violence même n'y sont point autorisés: »Celui à qui ses premiers mouvements peuvent faire commettre de grands crimes, est toujours un scélérat. L'emportement n'excuse point le meurtre volontaire de la femme, même suivant la morale de la poésie, la seule dont il s'agit ici, et la plus indulgente de toutes« [2]).

Malgré ce radicalisme dans la morale du théâtre, Dubos se laisse dévier par la beauté de la tragédie du siècle précédent et ne désire nullement être hérésiarque iconoclaste à son égard. Il la défend donc à tout prix, quelquefois un peu gauchement, quoique encore dans les bonnes traditions critiques du XVII[e] siècle, comme, lorsqu'il repousse toute insinuation de scélératesse chez Phèdre, étant donné qu'elle est privée de sa volonté par Vénus qui la poursuit de sa haine; si ce n'était cela... D'autres ne s'arrêteront point si facilement.

C'est ainsi que Riccoboni déplore l'abus de l'amour dans la tragédie française, non comme faute contre l'art, mais bien plus comme tare qui la défigure au point de vue moral. »J'ai toujours pensé que le théâtre était plus propre à exciter les passions qu'à les corriger, comme ses protecteurs le prétendent« [3]), phrase qui n'est que plus remarquable dans la bouche d'un homme qui avait passé une bonne partie de sa vie sur la scène. Riccoboni pousse jusqu'aux dernières limites les griefs qu'avançaient Muralt et Fénelon contre le théâtre classique. Il propose une censure et il ne la veut guère indulgente. Il divise le répertoire classique en trois catégories dont une minime peut rester sans modifications, et les deux autres considérables sont à rejeter complètement ou à modifier sérieusement. Inutile de préciser à laquelle de ces trois catégories appartiennent les chefs-d'œuvre de Racine!

Tout ce mouvement de critique morale, dirigée contre le théâtre, trouve son expression la plus éclatante et en même temps la plus exagérée dans la *Lettre à d'Alembert sur les*

---

[1]) *Ibid.*, p. 112. [2]) p. 109.
[3]) *De la réformation du théâtre* ed. 1767, p. 319.



spectacles que Rousseau lança en 1758. Si Ricooboni effaçait le tiers ou la moitié du théâtre classique, Rousseau au nom des mêmes principes moraux aimerait à abolir tout le théâtre en général, sinon dans les grandes cités comme Paris, qui sont tombées trop bas dans leur morale, c'est à dire montées trop haut dans leur civilisation, du moins dans les petites cités-modèles auxquelles il voudrait voir appartenir Genève.

Sa première attaque est dirigée contre ceux qui veulent voir dans le théâtre un moyen moderne d'amélioration morale pour les spectateurs. Selon lui, il est impossible de proposer à la sympathie du public de nouveaux modèles d'action contraires à ceux qu'il prône, partant il est impossible de faire sortir ce public des routes ou ornières où il se trouve. »Il faut, pour lui plaire, des spectacles qui favorisent ses penchants, au lieu qu'il en faudrait qui les modérassent«. La preuve en est qu'ainsi »qu'on l'a déjà remarqué, un stoïcien dans la tragédie serait un personnage insupportable, dans la comédie il ferait rire tout au plus«. Et Rousseau continue en donnant plus amplement ses raisons: »Qu'on n'attribue donc pas au théâtre le pouvoir de changer des sentiments ou des mœurs, qu'il ne peut que suivre et embellir. Un auteur qui voudrait heurter le goût général composerait bientôt pour lui seul. Quand Molière corrigea la scène comique, il attaqua des modes, des ridicules; mais il ne choqua pas pour cela le goût du public; il le suivit ou le développa, comme fit aussi Corneille de son côté«. Pour une fois que Molière fit le contraire, il échoua, vu que »le public n'était pas mûr encore pour le *Misanthrope*«. Sans se demander si ce même public serait jamais devenu »mûr« à ce point, s'il n'avait connu préalablement le *Misanthrope*, Rousseau conclut que »les goûts constants d'un peuple, ses coutumes, ses vieux préjugés, doivent être respectés sur la scène« [1]). De ce fait il déduit cet autre plus général, que »l'effet général du spectacle est de renforcer le caractère national, d'augmenter les inclinations naturelles, et de donner une nouvelle énergie à toutes les passions«. Ce qui veut dire encore que les spectacles sont bons pour les bons et mauvais pour les mauvais.

Ceci mettrait en doute le prétendu avantage moral du

[1]) Rousseau ed. 1834 Didier, vol. I, p. 286—7.

spectacle sans pourtant en faire voir encore le désavantage. Notons que ce n'est ici que le premier coup de Rousseau. »Encore... resterait-il toujours à savoir si les passions trop irritées ne dégénèrent point en vices. Je sais que la poétique du théâtre prétend faire tout le contraire, et purger les passions en les excitant: mais j'ai peine à bien concevoir cette règle. Serait-ce que pour devenir tempérant et sage, il faut commencer par être furieux et fou?« Il ne comprend effectivement guère la portée de la καθαρσις et réduit les arguments de ses défenseurs aux trois arguments suivants qu'il réfute tous trois également: 1° on prétend que le but de la tragédie est d'»exciter en nous des sentiments opposés à ceux qu'elle prête à ses personnages«; 2° on impute toutes les erreurs aux auteurs qui »abusent du pouvoir d'émouvoir les cœurs pour mal placer l'intérêt«; 3° on avance comme résultat de la fidèle représentation des passions, la vertu de les éviter. Rousseau avoue ne point comprendre »pourquoi l'image des peines qui naissent des passions effacerait-elle celle des transports de plaisir et de joie qu'on en voit aussi naître«. D'ailleurs, il y a selon lui deux arguments décisifs pour annuler la prétendue purification des passions par la tragédie; nous connaissons un d'eux, celui qui avance que »le théâtre purge les passions qu'on n'a pas, et fomente celles qu'on a«. Le second tranche arbitrairement le problème en disant que »le seul instrument qui serve à les purger (les passions) est la raison«, or celle-ci n'a »nul effet au théâtre« [1]).

Ajoutez l'argument de Muralt et de Dubos: le grand art d'un auteur tend à expliquer, donc à *justifier* son personnage: »Je doute que tout homme à qui l'on exposera d'avance les crimes de Phèdre ou de Médée ne les déteste plus encore au commencement qu'à la fin de la pièce«. Sans compter que le méchant et le criminel aime à fréquenter le théâtre qui — dans le meilleur cas de la meilleure des pièces au point de vue moral — l'assure de la moralité des autres, envers laquelle il se considère en exception [2]).

Le troisième coup important, le troisième pas sur ce chemin de critique morale, se dirige vers ceux qui considèrent

[1]) *Ibid.*, p. 288—9. [2]) p. 290—2.

l'émotion elle-même comme vertu. Rousseau n'y voit aucune portée morale: »J'entends dire que la tragédie mène à la pitié par la terreur, soit. Mais quelle est cette pitié? Une émotion passagère et vaine, qui ne dure pas plus que l'illusion qui l'a produite: un reste de sentiment naturel étouffé par les passions, une pitié stérile, qui se repaît de quelques larmes, et n'a jamais produit le moindre acte d'humanité«. C'est sur cet argument qu'il s'arrête le plus longuement n'y voyant qu'une expression de l'égoïsme humain, et polémisant, entre autres, contre l'abbé Dubos: »Si, selon la remarque de Diogène Laërce, le cœur s'attendrit plus volontiers à des maux feints qu'à des maux véritables; si les imitations du théâtre nous arrachent quelquefois plus de pleurs que ne ferait la présence même des objets imités, c'est moins, comme le pense l'abbé Dubos parce que les émotions sont plus faibles et ne vont pas jusqu'à la douleur, que parce qu'elles sont pures et sans mélange d'inquiétude pour nous-mêmes«. Depuis cette place Rousseau se souvient évidemment de Muralt [1]) et poursuit en ces termes: »En donnant des pleurs à ces fictions, nous avons satisfait à tous les droits de l'humanité, sans avoir plus rien à mettre du nôtre; au lieu que les infortunés en personne exigeraient de nous des soins, des soulagements, des consolations, des travaux, qui pourraient nous associer à leurs peines, qui coûteraient du moins à notre indolence, et dont nous sommes bien aises d'être exemptés. On dirait que notre cœur se resserre, de peur de s'attendrir à nos dépens«. Et en en appelant à la psychologie du spectateur, que tout lecteur est à même de vérifier sur lui, Rousseau ajoute: »Au fond, quand un homme est allé admirer de belles actions dans des fables et pleurer des malheurs imaginaires qu'a-t-on encore à exiger de lui? N'est il pas content de lui-même? ne s'applaudit-il pas de sa belle âme? ne s'est il pas acquitté de tout ce qu'il doit à la vertu par l'hommage qu'il vient de lui rendre? Que voudrait-on qu'il fît de plus? Qu'il la pratiquât lui même? il n'a pas de rôle à jouer: il n'est point comédien« [2]).

Jusqu'à présent Rousseau ne critiquait nullement telle ou telle tragédie, mais seulement le théâtre comme tel. Il ajoutera

---

[1]) cf. ci-dessus, p. 286. [2]) *Lettre à d'Alembert*, p. 292 - 3.



maintenant à sa critique générale certains traits particuliers qui pourraient aussi bien ne pas être, et qu'il relève dans le théâtre classique français. La tragédie selon lui offre ainsi à notre admiration et à notre sympathie des héros et des rapports très différents de notre vie:

»Plus j'y réfléchis, et plus je trouve que tout ce qu'on met en représentation au théâtre, on ne l'approche pas de nous, on l'en éloigne. Quand je vois le *Comte d'Essex*, le règne d'Elisabeth se recule à mes yeux de dix siècles; et si l'on jouait un évènement arrivé hier dans Paris, on me le ferait supposer du temps de Molière. Le théâtre a ses règles, ses maximes, sa morale à part, ainsi que son langage et ses vêtements. On se dit bien que rien de tout cela ne nous convient, et l'on se croirait aussi ridicule d'adopter les vertus de ses héros, que de parler en vers et d'endosser un habit à la romaine. Voilà donc à peu près à quoi servent tous ces grands sentiments et toutes ces brillantes maximes qu'on vante avec tant d'emphase; à les réloigner à jamais sur la scène, et à nous montrer la vertu comme un jeu de théâtre, bon pour amuser le public, mais qu'il y aurait de la folie à vouloir transporter sérieusement dans la société. Ainsi la plus avantageuse impression des meilleures tragédies, est de réduire à quelques affections passagères, stériles et sans effet, tous les devoirs de l'homme; à nous faire applaudir de notre courage en louant celui des autres, de notre humanité en plaignant les maux que nous aurions pu guérir, de notre charité en disant au pauvre: Dieu vous assiste !« [1]).

Sur tous ces points Rousseau continue la thèse de Muralt qu'il suit de très près en reproduisant toute son argumentation.

Somme toute, Rousseau considère, quand même, le Théâtre-Français comme la scène la plus parfaite, aussi bien peut-il en reporter les défauts à tous les autres théâtres. Quel est le bilan de ce théâtre, le meilleur des théâtres existants? »Des actions célèbres, de grands noms, des grands crimes et de grandes vertus dans la tragédie; le comique et le plaisant dans la comédie; et toujours l'amour dans toutes deux. Je demande quel

[1]) p. 293—4.

profit les mœurs peuvent tirer de tout cela?« [1]). Les héros ne sont que des scélérats — combien fréquemment! Catilina, Mahomet, Atrée et beaucoup d'autres! Qu'on ne dise point que la morale consiste en ce que »le crime est toujours puni et la vertu toujours récompensée«. D'abord ce n'est guère exact, puis »je réponds encore que ces punitions et ces récompenses s'opèrent par des moyens si peu communs, qu'on n'attend rien de pareil dans le cours naturel des choses humaines«. La scène française est toujours couverte de crimes, de sang et d'atrocités. Si les anciens, les Grecs notamment, en avaient aussi, cela présentait pour eux un caractère de sainteté, de traditions nationales, ce qui ne saurait être pris en considération pour les Français [2]).

Quant à l'amour tragique il est à présumer qu'il ne trouvera point grâce aux yeux de Rousseau. »Le mal qu'on reproche au théâtre n'est pas précisément d'inspirer des passions criminelles, mais de disposer l'âme à des sentiments trop tendres, qu'on satisfait ensuite aux dépens de la vertu. Les douces émotions qu'on y ressent n'ont pas pour elles-mêmes un objet déterminé, mais elles en font naître le besoin; elles ne donnent pas précisément de l'amour, mais elles préparent à en sentir« [3])«. Aussi bien les héros de Racine eux-mêmes n'échappent-ils pas à la critique de Jean-Jacques, ces héros »si parés, si doucereux, si tendres, qui, sous un air de courage et de vertu, ne nous montrent que les modèles de jeunes gens dont j'ai parlé, livrés à la galanterie, à la mollesse, à l'amour, à tout ce qui peut efféminer l'homme et l'attiédir sur le goût de ses véritables devoirs«. Et c'est là le caractère général de tout le théâtre français: il »ne respire que la tendresse; c'est la grande vertu à laquelle on y sacrifie toutes les autres, ou du moins qu'on y rend la plus chère aux spectateurs« [4]).

Que de mal pourrait résulter d'un tel théâtre! Heureusement pour lui, Rousseau se console de la manière dont le faisait naguère Fénelon: »Heureusement la tragédie, telle qu'elle existe, est si loin de nous, elle nous présente des êtres si gigantesques, si boursouflés, si chimériques, que l'exemple de leurs vices, n'est guère plus contagieux que celui de leurs

---

[1]) p. 296. [2]) p. 301. [3]) p. 320. [4]) p. 386.

vertus n'est utile, et qu'à proportion qu'elle veut moins nous instruire, elle nous fait aussi moins de mal« [1]).

Le second grand genre dramatique, la comédie [2]) n'effraye pas moins Jean-Jacques. Tout contrairement à l'opinion de Shaftesbury, et même à celle de Muralt, il avance que »le ridicule... est l'arme favorite du vice. C'est par elle qu'attaquant dans le fond des cœurs le respect qu'on doit à la vertu, il éteint enfin l'amour qu'on lui porte« [3]). Les crimes doivent être sévèrement blâmés, non mis en dérision. La comédie n'a malheureusement que deux voies à suivre, ou bien elle peint fidèlement les mœurs, et dans ce cas elle n'a aucune influence morale, ou bien elle charge d'exagération ce qu'elle trouve dans la réalité. Or, »la charge ne rend pas les objets haïssables, elle ne les rend que ridicules, et de là résulte un très grand inconvénient, c'est qu'à force de craindre les ridicules, les vices n'effrayent plus, et qu'on ne saurait guérir les premiers sans fomenter les autres«.

Rousseau craint en somme la comédie encore plus que la tragédie, »... le plaisir même du comique étant fondé sur un vice du cœur humain, c'est une suite de ce principe que plus la comédie est agréable et parfaite, plus son effet est funeste aux mœurs« [4]). Il ne choisit point de demi-exemple pour prouver sa thèse; il va droit à Molière, et il traitera avec le plus d'ampleur son chef-d'œuvre, le *Misanthrope*. Voici comment il caractérise l'auteur: »Son plus grand soin est de tourner la bonté et la simplicité en ridicule, et de mettre la ruse et le mensonge du parti pour lequel on prend intérêt: ses honnêtes gens ne sont que des gens qui parlent; ses vicieux sont des gens qui agissent et que les plus brillants succès favorisent le plus souvent... partout vous trouverez... que la malice de l'un punit la simplicité de l'autre, et que les sots sont les victimes des méchants«. Voici maintenant comment Rousseau s'explique en particulier le procédé de Molière dans le *Misanthrope*. Il s'agit, nous dit-il, dans cette comédie

---

[1]) p. 302.

[2]) v. Louis Bourquin: »*La controverse sur la comédie au XVIIIe s. et la lettre à d'Alembert sur les spectacles*«, RHL 1919. — Faguet »*Rousseau contre Molière*«.

[3]) p. 294—5. [4]) p. 302.

de mettre en lumière »le ridicule de la vertu«. Molière, »ayant à plaire au public... a consulté le goût le plus général de ceux qui le composent: sur ce goût il s'est formé un modèle, et sur ce modèle un tableau des défauts contraires, dans lequel il a pris des caractères comiques, et dont il a distribué les divers traits dans sa pièce. Il n'a donc point prétendu former un honnête homme, mais un homme du monde, par conséquent il n'a point voulu corriger les vices, mais les ridicules« [1]).

Le *Misanthrope* peut bien être le symbole de toute la comédie aux yeux de Jean Jacques: elle laisse échapper les vices, et ridiculise jusqu'à la vertu. Rousseau prend la défense d'Alceste contre Philinthe.

Rousseau ne fait en somme que donner de nouvelles forces aux arguments de critique morale lancée contre le théâtre par Muralt et Fénelon. Il les a aidés, et leur a peut-être nui en les exagérant. Le théâtre n'a point échappé à son esprit paradoxal; son paradoxe sur le théâtre n'est qu'un détail de son vaste paradoxe sur les arts et la civilisation en général. Il a su d'ailleurs l'étayer d'arguments si puissants, qu'après un siècle et demi de critique, on ne peut leur refuser quelque validité.

3. Réaction contre l'amour qui restreint le nombre des sujets tragiques.

Le problème de l'amour tragique pouvait être encore envisagé sous un autre point de vue que celui de la morale: on pouvait le condamner comme nuisible à la tragédie considérée en œuvre d'art, particulièrement en ce qu'il diminuait le nombre de sujets tragiques.

Conti, que nous connaissons déjà, dit sans ambages qu'une des choses qui nuisent le plus à la tragédie française résulte de la maxime pernicieuse de Corneille, selon laquelle la tragédie sans amour ne saurait avoir de charme. Il prend de même à partie Saint-Evremond qui prétend que l'amour est le seul lien qui nous unisse au héros; ce n'est pas juste, nous dit l'auteur du *Paragone*, parce que le héros doit posséder d'autres faiblesses encore qui en font un homme. Il n'est pas exact non

[1]) p. 304.



plus, qu'ainsi que le disait le même auteur, les femmes ne puissent parler d'autre chose que de l'amour. Si Saint-Evremond ajoute encore que les souffrances occasionnées par l'amour répondent mieux aux fins de la tragédie, étant moins désagréables que d'autres, c'est que *laonde sembra qu'egli pretenda qu'offendasi piuttosto con esse la nostra fantasia, che non s'interesse il nostro cuore* [1]) c'est que, selon lui, notre imagination se trouve plus occupée dans l'amour que notre cœur.

La meilleure preuve qu'on puisse citer contre toutes ces assertions, continue Conti, est que les intrigues amoureuses n'entrent dans les tragédies françaises qu'à titre d'épisodes et non comme sujets principaux, bien qu'encore ces épisodes occupent fréquemment plus de place que l'intrigue principale.

Or, combien de fautes dues à ce défaut fondamental! L'amour refroidit l'intérêt de la tragédie française au lieu de le réchauffer [2]). Comment l'auditeur n'oublierait-il pas les grands malheurs du héros, si celui-ci ne s'en souvient guère lui-même, déclamant à tout propos au sujet de l'amour. Et c'est toujours de la même source que découle l'autre grand défaut des tragédies en France, celui de la pauvreté des sujets: il y en a peu, et ceux qu'il y a sont loin d'être des plus intéressants et ne peuvent être comparés aux grands sujets tragiques existant autre part: »Je ne vois point chez les Français le soin perpétuel qu'ont les Italiens de chercher des conflits dans les cataclysmes ou les chutes des états, ou dans d'autres grands désastres. Sans compter que dans la plupart des drames où se trouvent de pareils désastres on remarque le manque du personnage propre à de tels événements. Dans d'autres on voit survenir des malheurs de si petite portée qu'ils ne méritent point le nom de tragiques« [3]).

Nous pouvons nous attendre à ce que Fontenelle ne partagera guère les opinions sévères de tous les contemporains que nous venons de citer. Il considère la question en psychologue, et la psychologie de l'amour malheureux lui paraît bien intéressante. Quelle est la marche que suivent les passions pour attacher l'auditeur ou le lecteur? »La finesse, la délicatesse, enfin l'agrément de ces effets de passion, consistent assez ordinairement dans une

---

1) *loc. cit.*, p. 51—2. 2) p. 53—4. 3) *loc. cit.*, p. 36.



espèce de contradiction qui s'y trouve. On fait ce qu'on ne croit pas faire; on dit le contraire de ce qu'on veut dire; on est dominé par un sentiment qu'on croit avoir vaincu; on découvre ce qu'on prend soin de cacher«. Or, c'est l'amour qui sait choisir ici les sentiers les plus imprévus, et Fontenelle se montre bon connaisseur de Racine, et se rapproche particulièrement de nos opinions du XIXe et du XXe siècle, lorsqu'il prône ainsi la valeur des détours psychologiques de l'amour: »L'obligation où sont les femmes de le vaincre ou de le dissimuler, et la délicatesse de gloire qui fait qu'elles se le dissimulent à elles-mêmes, sont des sources très fécondes de ces contradictions agréables«. Il n'oublie pas, en ce disant, les passions et les conflits plus sévères, il proclame leur infériorité: »L'ambition et la vengeance n'ont point par elles-mêmes de ces effets contrastés; et ceux qui sont d'un caractère à ressentir vivement ces passions, s'y livrent sans les combattre et sans les déguiser«. Ce qu'il préfère, c'est non le cours véhément et impétueux d'une grande passion qui vous emporte, mais la marche sinueuse et victiorieuse d'une passion fine qui vous saisit par tous les petits détails de la vie: »L'espérance d'être aimé, ou la crainte de ne l'être pas, roulent sur un regard, sur un soupir, sur un mot; enfin, sur des choses presque imperceptibles et d'une interprétation douteuse; au lieu que les espérances ou les craintes, qui accompagnent l'ambition et la vengeance, ont des sujets plus marqués, plus déterminés, plus palpables. Ceux mêmes qui sont aimés, peuvent douter s'ils le sont, ou craindre à chaque moment de ne l'être pas assez. Quand on s'est vengé, quand on est arrivé au terme de son ambition, tout est fini« [1]). L'auteur des *Dialogues des morts* n'a point démenti ici sa prédilection pour les détails insidieux et les futilités subtiles.

Voltaire que nous ne citons que maintenant à cause de la si longue carrière qu'il a fournie, s'est occupé bien des fois du problème de l'amour tragique et, à ce sujet, ses opinions sont restées à peu près fixes. Dès 1730 il constate avec mélancolie dans l'Epître dédicatoire de *Zaïre* qu'il adresse à M. Falkener, négociant anglais: »On croit qu'à votre théâtre on bat

---

[1]) *Réflexion sur la poétique*, ed. cit., vol. III, p. 124—5.



des mains au mot de patrie, et chez nous à celui d'amour«. Il a beau se consoler en ajoutant que »nos amants parlent en amants, et les vôtres ne parlent encore qu'en poètes«, il n'en sent pas moins le mal régnant en France tout en ayant l'air de se rétracter en s'y conformant: »*Zaïre* est la première pièce de théâtre dans laquelle j'ai osé m'abandonner à toute la sensibilité de mon cœur; c'est la seule tragédie tendre que j'aie faite. Je croyais, dans l'âge même des passions les plus vives, que l'amour n'était point fait pour le théâtre tragique. Je ne regardais cette faiblesse que comme un défaut charmant qui avilissait l'art de Sophocle. Les connaisseurs qui se plaisent plus à la douceur élégante de Racine qu'à la force de Corneille, me paraissent ressembler aux curieux qui préfèrent la nudité du Corrège au chaste et noble pinceau de Raphaël«.

Dix ans plus tard, lors de *Zulime*, il augmentait encore de sévérité. »Un héros qui ne joue d'autre rôle que celui d'être aimé ou amoureux, ne peut jamais émouvoir; il cesse dès lors d'être un personnage de tragédie; c'est ce qu'on peut quelquefois reprocher à Racine, si l'on peut reprocher quelque chose à ce grand homme .«. Et il donne ses raisons, prouvant une juste compréhension de la pureté nécessaire des hauts sujets tragiques: »J'ose croire en général que les tragédies qui peuvent subsister sans cette passion, sont sans contredit les meilleures; non seulement parce qu'elles sont beaucoup plus difficiles à faire, mais parce que le sujet étant une fois trouvé, l'amour qu'on introduirait paraîtrait une puérilité, au lieu d'y être un ornement. Figurez vous le ridicule qu'une intrigue amoureuse ferait dans *Athalie*, qu'un grand poète fait égorger à la porte du temple: dans cet *Oreste* qui venge son père et qui tue sa mère; dans *Mérope* qui, pour venger la mort de son fils, lève le bras sur son fils même; enfin dans la plupart des sujets vraiment tragiques de l'antiquité. L'amour doit régner seul, on l'a déjà dit: il n'est pas fait pour la seconde place. Une intrigue politique dans *Ariane* serait aussi déplacée qu'une intrigue amoureuse dans le parricide d'Oreste. Ne confondons point ici avec l'amour tragique: les amours de comédie et d'églogue, les déclarations, les maximes d'élégies, les galanteries de madrigal; elles peuvent faire dans la jeunesse l'amusement de la société, mais les vraies passions sont faites pour la scène«.

Ce n'est donc pas tant à l'amour même qu'il en veut, qu'au mélange qu'on en fait avec d'autres sujets qui ne le comportent guère. puisque présenté dans sa vraie force tragique il doit occuper à lui seul la pièce.

La première édition de *Mérope* portait comme épigraphe: »Hoc legite, austeri; crimen amoris abest«, la tragédie affichait le manque d'amour. Nous pouvons lire dans la *Lettre du Père de Tournemine, Jésuite, au Père Brumoy sur la tragédie de Mérope* que tous ceux qui pensent raisonnablement »doivent être charmés de voir un aussi grand poète, un poète aussi accrédité que le fameux Voltaire, donner une tragédie sans amour«. Dans sa *Lettre* au marquis Scipion Maffei, Voltaire disculpe Racine en rejetant la faute sur d'autres: »ne croyez pas, monsieur, que cette malheureuse coutume d'accabler nos tragédies d'un épisode inutile de galanterie soit due à Racine, comme on le lui reproche en Italie, c'est lui, au contraire, qui a fait ce qu'il a pu pour réformer en cela le goût de la nation«. Il l'a réformé en ce qu'il n'a pas fait de l'amour un épisode, mais bien le »fondement« et le »principal intérêt« de toutes ses pièces. »Si l'amour n'est pas tragique, il est insipide; et s'il est tragique, il doit régner seul. C'est Rotrou, c'est le grand Corneille lui-même, il faut l'avouer, qui en créant notre théâtre, l'ont presque toujours défiguré par ces amours de commande, par ces intrigues galantes qui, n'étant point de vraies passions, ne sont point dignes du théâtre«.

Dans la préface de *Catilina* (1752), Voltaire reformula son grief contre l'amour: »On a voulu essayer encore une fois, par une tragédie sans déclaration d'amour, de détruire les reproches que toute l'Europe savante fait à la France de ne souffrir guère au théâtre que les intrigues galantes«.

Les *Commentaires sur Corneille* (1764) ne sont pas moins explicites sur la question de l'amour tragique. La critique qu'il adresse à la *Bérénice* de Racine se rattache à ses opinions sur l'amour: »Un amant et une maîtresse qui se quittent ne sont pas sans doute un sujet de tragédie. Si on avait proposé un tel plan à Sophocle ou à Euripide, ils l'auraient renvoyé à Aristophane« [1]). Les observations sur *Tite et Bérénice* de Corneille

[1]) *Oeuvres*, ed. du *Siècle*, vol. IV, p. 545—6.

blâment l'amour tragique, tel qu'il figure dans le style français, au nom du respect dû aux héros: »Il y a des personnages qu'il ne faut jamais représenter amoureux : les grands hommes, comme Alexandre, César, Scipion, Caton, Cicéron, parce que c'est les avilir«. Les caractères bas et méchants ne feraient qu'avilir l'amour à leur tour, et le poète doit le leur refuser vu que »l'amour dans une âme féroce ne peut jamais être qu'une passion grossière qui révolte au lieu de toucher, à moins qu'un tel caractère ne soit attendri et changé par un amour qui le subjugue«, ce qui n'est pas le cas, par exemple, pour Domitien, Caligula, Néron ou Commode [1]).

D'autre part, le soin d'éviter les sujets d'amour pourrait seul sauver un poète tragique du danger de sombrer dans de continuelles redites, ces sujets ayant trouvé des incarnations classiques, parfaites et inimitables dans le siècle précédent. Toute nouvelle pièce de ce genre ne serait qu'une répétition et risquerait facilement de n'être en plus qu'une vaine imitation.

Dans son *Siècle de Louis XIV*, Voltaire consacre plusieurs lignes à l'histoire des idées littéraires. Il y distingue un organisme, donc une époque de croissance, une de maturité et, inévitablement, une de décadence. Il en trouve des exemples dans tous les grands siècles littéraires: »Le siècle de Louis XIV a donc eu toute la destinée des siècles de Léon X, d'Auguste, d'Alexandre. Les terres qui firent naître dans ces temps illustres tant de fruits de génie, avaient été longtemps préparées auparavant. On a cherché en vain les causes morales et dans les causes physiques la raison de cette tardive fécondité suivie d'une longue stérilité. La véritable raison est que chez les peuples qui cultivent les beaux-arts, il faut beaucoup d'années pour épurer la langue et le goût. Quand les premiers pas son faits, alors les génies se développent; l'émulation, la faveur publique prodiguées à ces nouveaux efforts excitent tous les talents. Chaque artiste saisit en son genre les beautés naturelles que ce genre comporte« [2]). Il en résulte un grave danger pour qui veut travailler dans la même branche. Si une fois le sommet atteint, la décadence est imminente, si chaque beauté trouve un artiste qui lui est destiné, et qui l'exprime parfaitement, que reste-t-il aux autres?

---

[1]) *Ibid.*, p. 519. [2]) chap. XXXII.



»Quiconque approfondit la théorie des arts purement de génie, doit, s'il a quelque génie lui-même, savoir que ces premières beautés, ces grands traits naturels qui appartiennent à ces arts, et qui conviennent à la nation pour laquelle on travaille, sont en petit nombre. Les sujets et les embellissements propres au sujet ont des bornes bien plus resserrées qu'on ne pense«. S'il est des champs de travail où l'on puisse faire autre chose que glaner, ils appartiennent bien plus aux sciences qu'à la poésie. De même les »arts de la main«, la peinture ou la sculpture permettent bien plus »de traiter cent fois les mêmes sujets: on peint encore la sainte famille, quoique Raphaël ait déployé dans ce sujet toute la supériorité de son art: mais on ne serait pas reçu à traiter *Cinna*, *Andromaque*, l'*Art poétique*. le *Tartuffe*«.

Voltaire combat sur ce point l'abbé Dubos qui avait formulé une autre opinion; il proclame le type, bien plus que l'infinie variété de la réalité dans l'art. Aussi arrive-t-il à la conclusion que, la tragédie classique étant arrivée à la perfection, la carrière tragique se trouve épuisée: »Il en est de même dans l'art de la tragédie. Il ne faut pas croire que les grandes passions tragiques, et les grands sentiments puissent se varier à l'infini d'une manière neuve et frappante. Tout a ses bornes, la haute comédie a les siennes. Il n'y a dans la nature humaine qu'une douzaine tout au plus de caractères vraiment comiques et marqués de grands traits. L'ab é Dubos faute de génie croit que les hommes de génie peuvent encore trouver une foule de nouveaux caractères (Voltaire se trouve assez de génie pour nier le fait); mais il faudrait que la nature en fît. Il s'imagine que ces petites différences, qui sont dans les caractères des hommes, peuvent être maniées aussi heureusement que les grands sujets. Les nuances à la vérité sont innombrables, mais les couleurs éclatantes sont en petit nombre; et ce sont ces couleurs primitives qu'un grand artiste ne manque pas d'employer«.

Etant donné que la tragédie classique s'est occupée de l'amour, et que ce n'est pas là toujours un grand avantage pour la tragédie, reste à trouver autre chose.

Voltaire ne tarde pas à se mettre à la recherche: il aperçoit le théâtre anglais et entrevoit la possibilité d'un échange entre les deux scènes. En 1730 on se traite de pair à pair:

»Si vous permettez que les Français soient vos maîtres en galanterie, écrit-il à Falkener, il y a bien des choses, en récompense, que nous pourrions prendre de vous. C'est au théâtre anglais que je dois la hardiesse que j'ai eue de mettre sur la scène les noms de nos rois et des anciennes familles du royaume. Il me paraît que cette nouveauté pourrait être la source d'un genre de tragédie qui nous est inconnue jusqu'ici, et dont nous avons besoin. Il se trouvera sans doute des génies heureux qui perfectionneront cette idée, dont Zaïre n'est qu'une faible ébauche« [1]).

La tragédie historique vient ainsi à poindre; Voltaire de son propre aveu met ses essais dans ce genre sous les auspices du théâtre anglais. En Angleterre on se rendait pleinement compte de la différence qui séparait les deux théâtres sur ce point.

Vers 1749 Hurd, dans son *Commentaire* sur Horace, trace l'historique du développement de la tragédie. Rien ne lui semble plus juste que le précepte d'Horace conseillant de choisir des sujets tragiques dans l'histoire nationale (*Ars po.* 286). Nous sommes naturellement bien plus intéressés, bien plus touchés d'une œuvre nationale qui ne peut que gagner en vraisemblance, en comparaison d'un sujet étranger. La meilleure preuve en est, selon Hurd, que ces sujets étrangers se recouvrent toujours d'un costume national, étant donné que l'auteur aussi bien que le spectateur doivent nécessairement avoir une teinte nationale. Hurd cite à l'appui l'opinion de Brumoy, qui ne voyait que des Français dans tous les héros anciens de la tragédie classique en France. Voulant gagner à son opinion les frénétiques enthousiastes de l'antiquité, Hurd ajoute que c'est là le procédé suivi par les Grecs, et il y voit une cause de plus pour en faire de même. Malheureusement pour le théâtre on a oublié le sage précepte d'Horace. Les Romains eux-mêmes ne faisaient qu'imiter les Grecs, de même que les modernes imitent les uns et les autres; la raison en est évidente, c'est »le prejugé fortement enraciné qui nous fait vénérer jusqu'à l'adoration, les noms célèbres de ces deux grandes nations«. Le premier qui ait rompu avec ce préjugé, fut le grand Shakespeare, et il l'a

---

[1]) *1ère Epître à Falkener* à propos de *Zaïre*.



fait non par une volonté consciente, mais seulement par manque d'instruction, ce dont il s'est bien trouvé sur ce point[1]).

Les opinions de Voltaire ne changèrent guère à ce sujet, comme on le sait par ses pièces mêmes. »Il me semble qu'après avoir fait paraître tant de héros étrangers sur la scène, il nous manquait d'y montrer les nôtres« dit-il trente ans après *Zaïre*, dans *l'Epître* à M me de Pompadour sur *Tancrède* (1760). Il n'aurait pas fallu dire »héros étrangers«, mais bien plutôt »héros anciens«, car le tour de l'étranger autre que le grec ou le romain, s'annonçait seulement. La course effrénée du public vers l'exotique emportait la tragédie aussi. Voyez la préface des *Scythes* (1767): »Pour donner au public un peu de ce neuf qu'il demande toujours, et que bientôt il sera impossible de trouver, un amateur de théâtre a été forcé de mettre sur la scène l'ancienne chevalerie (*Tancrède*), le contraste des Mahométans et des Chrétiens (*Zaïre*), celui des Américains et des Espagnols (*Alzire*), celui des Chinois et des Tartares (*L'Orphelin de la Chine*). Il a été forcé de joindre à des passions si souvent exprimées, des mœurs que nous ne connaissions pas sur la scène«.

Voltaire est ainsi un bon exemple pour l'évolution des sujets tragiques au XVIII-e siècle: le rebattu perpétuel des tragédies d'amour aida à en faire comprendre l'insuffisance et insinua d'autres sujets.

4. Critique de la subjectivité et de la rhétorique dans la tragédie classique.

Le choix du sujet détermine la manière de le traiter, du moins, dans le cas où ce choix se trouve être étroitement restreint. Les défenseurs de l'amour tragique y voyaient le seul lien possible entre le héros et le spectateur; et, ce qui était bien plus grave et plus fâcheux, cet amour était en effet fréquemment le seul lien réunissant l'auteur et son héros

Il y a encore, selon Saint-Evremond, un défaut de la tragédie moderne qui affaiblit son effet: c'est sa subjectivité. L'auteur ne sait pas s'oublier, c'est lui-même qu'il représente dans ses héros, quel que soit leur état social, ou — ce qui est pis —

[1]) Hurd. *loc. cit.*, vol. I, p 220.

leur époque historique; c'est lui-même qu'il représente encore dans les passions: quelles que soient les passions résultant naturellement de l'action, ce sont les siennes qu'il représente, et il n'arrive que trop fréquemment que ce sont là des sentiments d'amour. Saint-Evremond désirerait qu'on fasse entrer les caractères dans le sujet, et non point qu'on constitue celui-ci après et d'après les caractères. Ce n'est guère l'habitude des auteurs contemporains: rien n'est plus difficile que de savoir sortir de soi-même et du cercle de ses sentiments: »J'ai eu dessein autrefois de faire une tragédie, et ce qui me faisait le plus de peine, c'était de me défendre d'un sentiment secret d'amour-propre. qui nous laisse renoncer difficilement à nos qualités pour prendre celles des autres. Il me souvient que je formais mon caractère sans y penser, et que le héros descendait insensiblement au peu de mérite de Saint-Evremond, au lieu que Saint-Evremond devait s'élever aux grandes vertus de son héros. Il était de mes passions comme de mon caractère; j'exprimais mes mouvements voulant exprimer les siens. Si j'étais amoureux, je tournais toutes choses sur l'amour; si je me trouvais pitoyable, je ne manquais pas de fournir des infortunes à ma pitié: je faisais dire ce que je sentais moi-même; et pour comprendre tout en peu de mots, je me représentais sous le nom d'autrui«[1]). Nous voyons ici Saint-Evremond anticipant les arguments de la brusque saillie de Diderot dans ses *Bijoux indiscrets.*

Le premier résultat de cette subjectivité du poète est un constant larmoiement de son héros, une constante plaidoirie verbeuse des passions qui appartiennent plus à l'auteur qu'à son héros: »N'accusons pas quelques héros de nos tragédies de verser des pleurs, qui devaient couler seulement en quelques endroits; ce sont les larmes des poètes, qui trop sensibles de leur naturel ne peuvent résister à la tendresse qu'ils se sont formée. S'ils ne faisaient qu'entrer dans le sentiment des héros, leur âme prêtée seulement à la douleur, pourrait garder quelque mesure dans la passion: mais pour s'en faire une propre à eux-mêmes, ils expriment avec vérité ce qu'ils devraient représenter dans la vraisemblance. C'est

---

[1]) *»Sur les caractères des tragédies« ed. cit.*, vol. III, p. 188.

un grand secret de savoir nous exprimer avec justesse en ce qui regarde les pensées, et beaucoup plus en ce qui touche le sentiment: car l'âme a bien plus de peine à se défaire de ce qu'elle sent que l'esprit à se dégager de ce qu'il pense«. Se basant sur Aristote, Saint-Evremond repousse tous les détails trop stricts et trop nombreux; il veut garder le type intact, non noyé dans une multitude de détails trop spéciaux et trop peu connus.

Ce qui est encore plus dangereux pour la beauté de la tragédie, c'est que les auteurs non contents de chanter leurs propres douleurs, raisonnent, et souvent ne font que raisonner sur leur compte par la bouche de leurs héros, qui alors sont naturellement très loin de nous toucher par la simplicité de la souffrance: »J'ai vu arriver seulement en de longs discours de tendresse, que l'auteur donne à la fin toute autre idée que celle de l'amant qu'il a dessein de représenter. Cet amant devient quelquefois un philosophe qui raisonne dans la passion, ou qui nous exprime par une espèce de leçon, de quelle manière elle s'est formée. Quelquefois l'esprit du spectateur qui poussait d'abord son imagination jusqu'à la personne qu'on représente, revient à soi-même, désabusé qu'il est, et ne connait plus que le poète, qui dans une espèce d'élégie nous veut faire pleurer de la douleur qu'il a feinte, ou qu'il s'est formée«.[1]) En ce faisant l'auteur cesse même d'être sincère, et se change en rhéteur qui nous donne une leçon d'amour, voulant nous toucher par une douleur qu'il n'a pas sentie et qui ne résulte point de la situation et du caractère du héros. La grande souffrance ne fait jamais l'éloquente. »Je trouve.. ridicule qu'on fasse l'éloquent à se plaindre de ses malheurs. Celui qui prend la peine d'en discourir, m'épargne celle de l'en consoler; c'est la nature qui souffre; c'est à elle de se plaindre; elle cherche quelquefois à dire ce qu'elle sent, pour se soulager; non pas à le dire éloquemment, pour se complaire«. Rien n'est moins vraisemblable qu'une telle rhétorique: »Je suis aussi peu persuadé de la violence d'une passion qui est ingénieuse à s'exprimer par la diversité des pensées. Une âme touchée sensiblement, ne laisse pas à l'esprit la liberté de penser beaucoup et

[1]) *Ibid.*, p. 191.

moins encore de se divertir dans la variété de ses conceptions«. C'est ce qui se produit pourtant chez tous ces mourants en scène qu'on fait causer mal à propos: »je n'aime pas au théâtre une mort qui se pleure devantage par la personne qui se meurt, que par ceux qui la voient mourir... Les longs discours expliquent plus notre regret à la vie, que notre résolution à la mort: parler beaucoup dans ces occasions, c'est languir dans le désespoir, et perdre tout le mérite de sa douleur«[1]. Ajoutons que le poète n'a rien à gagner en favorisant les plaintes et les pleurs, en ce faisant il manque absolument son but qui est d'émouvoir son public: »Un auteur bien entendu dans les passions, n'épuisera jamais la douleur d'une affligée: cet épuisement est suivi d'une indolence qui apporte une langueur infaillible, aux spectateurs. Les premières larmes sont naturelles à la passion qu'on exprime; elles ont leur source dans le cœur, et portent la douleur d'un cœur affligé dans un cœur tendre. Les dernières sont purement de l'esprit du poète; l'art les a formées, et la nature ne veut pas les reconnaître«.

L'autre résultat de cette trop grande subjectivité des auteurs tragiques, est le manque de vérité historique dans les caractères. C'est à propos de *l'Alexandre* de Racine que Saint-Evremond émet ses opinions sur ce point; les exigences de l'auteur sont ici des plus intéressantes par leur opposition à l'esprit contemporain: »Je m'imaginais en Porus une grandeur d'âme qui nous fût plus étrangère; le héros des Indes devait avoir un caractère différent de celui des nôtres. Un autre ciel, pour ainsi parler; un autre soleil, une autre terre y produisent d'autres animaux et d'autres fruits: les hommes y paraissent tout autres par la différence des visages, et plus encore, si je l'ose dire, par une diversité de raison: une morale, une sagesse singulière à la région, y semble régler et conduire d'autres esprits dans un autre monde«. Tout autrement chez Racine: »Porus cependant, que Quinte-Curce dépeint tout étranger aux Grecs et aux Perses, est ici purement Français: au lieu de nous transporter aux Indes, on l'amène en France, où il s'accoutume si bien à notre

[1]) *A un auteur qui me demandait mon sentiment d'une pièce où l'héroïne ne faisait que se lamenter ed. cit.*, vol. III, p. 204.

humeur, qu'il semble être né parmi nous, ou du moins y avoir vécu toute sa vie« [1]). Remarquons en passant le passage souligné sur l'influence du climat sur l'esprit et la morale, un passage qui précède tous ceux de Dubos et Montesquieu.

Puisque »un des grands défauts de notre nation, c'est de ramener tout à elle, jusqu'à nommer étranger dans leur propre pays ceux qui n'ont pas bien ou son air ou ses manières«, puisque »on nous reproche justement de ne savoir estimer les choses que par le rapport qu'elles ont avec nous«, il est à présumer que ces mêmes désavantages se retrouveront sur la scène française. Saint-Evremond voudrait les en faire disparaître et il l'exprime clairement en faisant preuve d'une compréhension pour l'esprit historique que ne possédaient point ses contemporains: »Ceux qui veulent représenter quelque héros des vieux siècles, doivent entrer dans le génie de la nation dont il a été, dans celui des temps, où il a vécu, et particulièrement dans le sien propre« [2]).

De même que Saint-Evremond, Fontenelle s'oppose à la manière française de présenter les sujets étrangers. Il essaye en plus d'en comprendre la raison psychologique: »C'est l'effet ordinaire de notre ignorance de nous peindre tout semblable à nous, et de répandre nos portraits dans toute la nature«. Il observe le même fait dans des époques reculées, au moyen-âge, et cite à ce propos la *Comédie de Passion* de Jean Michel: »Ces bonnes gens du quatorze au quinzième siècle n'avaient garde de s'imaginer qu'il y eût des prédications sans texte et sans division, et des repas sans *Benedicite*. Nous qui savons que les Juifs ne nous ressemblaient pas tant, nous ne pouvons nous empêcher de rire en les voyant représentés tout à fait à la française«. Pourtant, ne nous enorgueillissons pas de cette supériorité de raison ou de connaissances que nous avons sur nos ancêtres: elle n'est qu'approximative, ce qui revient presque à dire qu'elle n'est qu'illusoire: »mais quand nous voyons que l'on donne notre manière de traiter l'amour à des Grecs, à des Romains, et, qui pis est, à des Turcs, pourquoi cela ne nous

[1]) *Dissertation sur la tragédie de Racine, intitulée Alexandre le Grand* à M-me Bourneau, vol II, p. 417.

[2]) *loc. cit.*, p. 446–8.

paraît-il pas burlesque? C'est que nous n'en savons pas assez; et comme nous ne connaissons guère les véritables mœurs de ces peuples, nous ne trouvons pas étrange qu'on les fasse galants à notre manière; il faudrait pour en rire des gens plus éclairés: la chose est assez risible, mais il manque de rieurs»[1]). Le passage est caractéristique pour l'auteur: on y reconnaît sa perspicacité aiguë et son ironie délicate et contenue.

Le manque de naturel dans la tragédie résultait ainsi, selon l'opinion des contemporains, de ce que l'auteur ne s'oubliait jamais et était, non seulement un amoureux, mais encore un homme du monde, un homme de salon, galant et raisonnant. Il sacrifiait tout le naturel à un raisonnement, il raisonnait où le naturel exigeait qu'il se tût. De là, la longue théorie des critiques dirigées, contre la rhétorique de la tragédie française.

Fénelon, nous nous en souvenons, n'était guère optimiste en pensant à l'avenir de la poésie française. Il n'appartenait pas à ceux qui, contents et satisfaits des madrigaux spirituels, n'éprouvaient aucun besoin d'une autre poésie, et considéraient même ces petits genres de société comme les seuls qui pussent offrir quelque plaisir à un homme de qualité. Fénelon, tout autrement, languissait après une grande et profonde poésie, il la cherchait et la trouvait chez les anciens, et n'avait plus ou presque plus d'espoir que les Muses françaises puissent encore se réveiller. Ses observations forment plutôt un recueil de raisons qu'un recueil de préceptes.

Sur le domaine de la tragédie, l'archevêque de Cambrai poursuit les mêmes idées que Saint-Evremond: »Il me semble qu'il faudrait retrancher de la tragédie une vaine enflure qui est contre toute vraisemblance« dit il, en donnant comme exemple des vers de *Cinna*. »Jamais douleur sérieuse ne parle un langage si pompeux et si affecté«, dit-il encore, et ainsi que Saint-Evremond, il remarque que cette affectation n'épargne pas la mort, »on n'oserait mourir de douleur sans faire des pointes, et des jeux d'esprit, en mourant«. Assurément, »les personnes considérables, qui parlent avec passion dans une tragédie,

---

[1]) ***Vie de Corneille***, ***éd.*** 1790., vol. III, p. 22—3.



doivent parler avec noblesse et vivacité. Mais on parle naturellement, et sans ces tours si façonnés quand la passion parle. Personne ne voudrait être plaint dans son malheur, par son ami avec tant d'emphase«. Or, cette critique ne s'adresse point à un épigone ou à un auteur de second ordre: »M. Racine n'était pas exempt de ce défaut, que la coutume avait rendu comme nécessaire. Rien n'est moins naturel que la narration de la mort d'Hyppolite à la fin de la tragédie de *Phèdre*, qui a d'ailleurs de grandes beautés Théramène, qui vient pour apprendre à Thésée la mort funeste de son fils, devrait ne dire que ces deux mots, et manquer même de force pour les prononcer distinctement, »Hippolite est mort. Un monstre envoyé du fond de la mer par la colère des Dieux l'a fait périr. Je l'ai vu«. Un tel homme saisi, éperdu, sans haleine peut-il s'amuser à faire la description la plus pompeuse, et la plus fleurie de la figure du Dragon?«. C'est évidemment de ces lignes que Diderot s'est inspiré en parlant du même monologue de Théramène dans ses *Dialogues* qui suivent le *Fils Naturel*.

Fénelon ne fait guère le novateur qui jette à tout hasard des principes théoriques non vérifiés par l'expérience, il cite des exemples, et ceux-ci ne sont point insignifiants. »Sophocle est bien loin de cette élégance si déplacée et si contraire à la vraisemblance. Il ne fait dire à Oedipe que des mots entrecoupés. Tout est douleur: ἰὼν, ἰὼν: αἴ, αἴ, αἴ: φεῦ, φεῦ. C'est plutôt un gémissement, ou un cri, qu'un discours... C'est ainsi que parle la Nature, quand elle succombe à la douleur. Jamais rien ne fut plus éloigné des phrases brillantes du bel esprit. Hercule et Philoctète parlent avec la même douleur vive et simple dans Sophocle«. C'est encore de ceci que se souviendront et Diderot et Lessing en parlant de Philoctète comme modèle de réalisme dans l'art. Ce n'est pas que, d'ailleurs, Racine n'eût pu agir autrement; son génie ne l'aurait point laissé au dépourvu même dans ce cas. Il est à regretter, nous dit Fénelon, qu'il n'ait pas accompli l'ouvrage qu'il projetait, un *Oedipe*, conçu selon »le goût« de Sophocle et de la »simplicité grecque«, et — point à relever — sans aucune »intrigue postiche« d'amour: »Un tel spectacle pourrait être très curieux, très vif, très rapide, très intéressant. Il ne serait point applaudi: mais il saisirait, il ferait répandre des larmes; il ne laisserait pas respirer, il inspirerait

l'amour des vertus et l'horreur des crimes; il entrerait fort utilement dans le dessein des meilleures lois. La religion même la plus pure n'en serait point alarmée. On n'en retrancherait pas de faux ornements qui blessent les règles«.

S'il faut imiter les anciens dans quelque chose, c'est assurément dans leur manière d'envisager les rapports de l'art et de la réalité. Il est vrai qu'ils possédaient un cothurne, »mais il ne faut pas que le cothurne altère l'imitation de la vraie nature. Il peut seulement la peindre en beau et en grand. Mais tout homme doit toujours parler humainement. Rien n'est plus ridicule pour un héros dans les plus grandes actions de sa vie, que de ne joindre pas à la noblesse et à la force une simplicité qui est très opposée à l'enflure« [1]).

. Lamotte se rencontrait avec l'archevêque de Cambrai dans le fait qu'il protestait lui aussi contre le peu de naturel de la tragédie classique en France. Ainsi que ses devanciers, il prend pour enseigne le naturel et la vraisemblance en les poussant sur certains points, comme sur celui du vers et de la prose, jusqu'aux dernières limites. La tragédie française ne manque guère de fautes contre le naturel et la vraisemblance, et Lamotte se charge de le prouver. Ainsi, les monologues sont »absolument contre nature«: »Où trouverait on dans la nature des hommes raisonnables qui parlassent ainsi tout haut! Qui prononçassent distinctement et avec ordre tout ce qui se passe dans leur cœur! Si quelqu'un était surpris à tenir tout seul des discours si passionnés et si continus, ne serait-il pas légitimement suspect de folie?« [2]) Si déjà on se décide à employer le monologue, il faut le borner aux quelques mots entrecoupés que nous lançons parfois, nous trouvant dans des accès de passion. Il ne faut donc pas y »admettre les raisonnements, ni à plus forte raison les récits«; »quelques mouvements entrecoupés, quelques résolutions brusques en font une matière plus naturelle et plus raisonnable«. Toutefois, fidèle à son principe de l'omnipotence de l'artiste envers toute règle, Lamotte ajoute immédiatement: »bien entendu, malgré tout cela, que des beau-

[1]) *Lettre à l'Académie*, *ed. cit.*, p. 85–93.

[2]) *Discours à l'occasion de Romulus ed. c.*, vol. IV, p. 280–3. — Tout le Discours à propos d'*Inez de Castro* est consacré à la même question du naturel dans la tragédie et à la critique de la rhétorique française.



tés exquises de pensées et de sentiments prévaudraient pour l'effet à ces précautions; et c'est ce que je sous-entends presque toujours dans les règles que j'imagine pour la perfection de la tragédie«. Suit une critique détaillée de la rhétorique, des tirades, du peu de naturel et de vie dans la tragédie française, ainsi que de l'invraisemblance régnant dans le dialogue. Entre autres, Lamotte reproche à Racine lui-même qu'au lieu de mener un dialogue, il ne fait que l'entrecouper par quelques répliques.

Ces critiques adressées à la tragédie française dans sa patrie, ne pouvaient que s'accentuer à l'étranger. Les deux Italiens que nous connaissons déjà, Riccoboni et Conti voguaient dans les mêmes eaux.

Riccoboni ne voit guère d'événements ou de personnages réels dans la tragédie française, comment arriverait elle à illusionner, d'autant moins, a émouvoir le spectateur? Les raisons à l'appui ne se font point attendre. Premièrement, »il paraît que les tragédies françaises n'ont point assez de soin de marquer les différences, que le génie particulier de chaque nation a du produire dans les héros, nés chez des peuples différents« [1]. Ainsi par exemple, les tragédies françaises n'indiquent guère les différences nationales existant entre les héros grecs et les héros romains. Ceci est une faute d'autant plus sérieuse que l'on peut observer de graves variations dans une et même nation, selon les différentes époques: »On voit dans le même pays les mœurs varier quelquefois d'un siècle à l'autre, et comme les mœurs influent sur les caractères, l'auteur est forcé alors de subir la loi du changement, et de représenter les hommes, non tels qu'ils étaient, mais tels qu'ils sont devenus«. Ces changements ne sont pas négligeables vu que c'est souvent par leur aide que la pièce impressionne le public: »... bien que ces variations ne doivent jamais influer sur la construction d'une pièce, parce que cette construction étant fondée sur les principes de la raison, elle doit toujours être essentiellement la même: on est cependant contraint dans la forme de s'attacher à certains objets, dont l'esprit du spectateur est affecté alors, et aux-

[1]) *Dissertation sur la tragédie moderne*, p. 301.



quels on ne peut, sans déplaire, ne pas prêter une sérieuse attention« [1]).

Ajoutez à ceci que le théâtre français individualise bien trop peu les caractères comme tels, même sans égard à leur différenciation nationale. L'*Iphigénie* de Racine et le *Nicomède* sont des exceptions assurément, mais le *Cid* n'a guère qu'un caractère, qui est Gormas. Riccoboni dirige ici sa critique principalement contre les épigones du grand art classique. Or, rien ne peut avoir une plus haute valeur dans une tragédie que cette variété de traits individuels: »Chaque homme, et surtout chaque héros a un caractère dominant, qui est la source de toutes ses façons de penser, et qui n'admet que les goûts qui y sont conformes. Si quelquefois les passions communes à tous les hommes se font sentir chez lui, il ne faut pas croire qu'elles se transforment entièrement: les mêmes passions ne rendent pas les hommes semblables, au contraire, les différents caractères rendent la même passion différente dans chaque homme« [2]) Les Français manquent à un tel point à ce procédé, qu'ils ne choisissent que des héros antiques pour exprimer leurs sentiments modernes: »Peut-être serait-il à souhaiter, qu'ils eussent pu mettre dans la bouche d'autres héros que les héros grecs et latins, ces sentiments de tendresse et de galanterie si étrangers à leurs mœurs et à leur caractère. N'auraient-ils pas pu représenter les actions de leurs princes, comme ont fait les Anglais?« C'est Voltaire qui se chargera de remplir ce souhait. En attendant, »on met un chapeau avec un bouquet de plumes, qui ressemble à ceux qu'on met sur les dais« aux héros anciens, que les étrangers »ne peuvent souvent s'empêcher d'appeler M-r César, ou M-r Achille« [3]).

D'ailleurs, faisant même abstraction de cette faute, les auteurs français font d'après Riccoboni, tout ce qu'ils peuvent pour nuire à la vérité de la passion: »Est-il vraisemblable,.. qu'un héros dans les transports de la plus violente passion débite les sentiments de la métaphysique la plus raffinée? Cette prétendue beauté produit un effet absolument contraire à l'intention du poème tragique. Dans le moment, que

[1]) *Observations sur la comédie et le génie de Molière*, p. 3.
[2]) *Dissertation sur la tragédie moderne* 303.
[3]) *Ibid.*, p. 316.



la déplorable situation d'un héros vous touche le cœur, il sort de la bouche de ce héros furieux, désespéré, une maxime si élevée, ou une sentence si étrange, et si peu attendue, qu'elle fait diversion au sentiment du cœur, en attirant toute l'attention de l'esprit«. Les poètes commettent une grosse faute chaque fois qu'ils »font tenir à leurs personnages un langage, qui n'est pas proportionné à leur condition, à leur âge, ou à leur sexe«. Riccoboni pousse si loin cette exigence, qu'il trouve même les Grecs fautifs à cet égard; les Français y manquent totalement: »On voit souvent chez eux les héros et leurs confidents, les femmes et les enfants parler le même langage, et surtout débiter des maximes, et des sentences avec la même pompe« [1]).

Les deux préoccupations de Riccoboni se retrouvent chez Conti. Lui aussi critique *la poca distinzione delle nazioni*. et il précise: »comme ce défaut consiste principalement à attribuer aux différents peuples, même les plus barbares, la galanterie amoureuse et le génie des manières françaises, il a pour suite aussi l'inobservance et la confusion des autres caractères nationaux« [2]). Pourtant il s'occupe plus encore du style tragique, trop rhétorique et trop verbeux chez les tragiques français. Ainsi que Fénelon, il ne leur pardonne point le soin qu'ils mettent à oublier tout détail concret, toute claire et immédiate réminiscence de l'action, pour la noyer dans des considérations très générales, tirées pour la plupart de circonstances étrangères au personnage que le poète ne considère que comme son porte-voix. Il désapprouve dans ce sens, aussi bien les monologues que certains dialogues, et pour cette même raison il condamne absolument les personnages qui ne semblent être que les spectateurs de l'action, ainsi que l'infante dans le *Cid* et tous ceux qu'on introduit dans la pièce à titre de confidents.

Si les Italiens sont par trop rhétoriciens dans leur style tragique, surtout dans les endroits, où le héros devrait être en-

---

[1]) *Ibid.*, p. 308–19.

[2]) »Il .. difetto, il quale e molto generale, é la poca distinzione delle nazioni; e come che consista esso principalmente nell'attribuire a vari popoli anche più barbari la galanteria amorosa e il genio delle Francesi manieri, si trova talor notabile anche per l'inosservanza e per la confusione delle altre nazionali proprietà. (*I aragone* p. 105).

tièrement pris par la passion, les Français ne le sont pas moins. Conti consacre bien des lignes à ce style faux chez Corneille, chez Racine et leurs imitateurs. On ne peut les défendre en alléguant qu'il s'agit de conserver la dignité de la tragédie: on ne fait que l'abaisser de cette manière: »Il semble que les Français estiment que l'altération des expressions naturelles, est nécessaire à la tragédie pour qu'elle puisse conserver sa dignité; ils le font n'ayant point remarqué que celle-ci dépend principalement de la gravité des sentiments qui demande la simplicité avant tout. Je me souviens que par manque de cette observance un demi-savant est tombé dans l'erreur, disant que dans une tragédie un seul et même style convient à chaque personnage; rien n'est plus faux, car les sentiments d'une nourrice doivent être bien différents de ceux d'un héros« [1]).

Dans quoi consiste le faux de la rhétorique française? Dans le nivellement du langage de tous les personnages, nous le savons déjà; en second lieu dans le manque de détails concrets, le trop de généralités abstraites: »Le langage habituel de la tragédie française est un tissu perpétuel d'abstraits, de signes, de *pars pro toto*, de métaphores, et de choses semblables. Les vertus, les vices et les autres qualités sont pour la plupart les personnages agissants... Quant à l'usage des figures, j'observerai que les trônes, les couronnes, les sceptres, les lauriers, les fers et les chaines sont les formules qu'on a toujours dans l'oreille à force de refouler les expressions propres comme si elles étaient malhonnêtes« [2]). Le langage métaphorique est es-

[1]) »Pare che i Francesi abbiano stimato l'alterazione delle naturali espressioni necessaria alla tragedia per la conservazione della sua dignità, per non avere avvertito, ch'ella dipende principalemente della gravità de sentimenti, la quale ama meglio per lo più la semplicità. Per mancanza di tale avvertenza mi sovviene esser caduto qualche saputello nell'errore di credere che in una tragedia convenga ad ogni persona il medesimo stile, il che é falsissimo: perche i sentimenti d'una nutrice debbono essere diversissimi da quelli d'un Eroe«. (*loc. cit.*, p 143 n.).

[2]) »Il linguaggio ordinario delle francesi tragedie è un perpetuo tessimento d'astratti, di segni, di parti che fanno le veci del tutto, di traslati, e di cose simili. Le virtù, le vizi, e l'altre qualità sono per lo più le persone agenti... Intorno l'uso de' segni, osservo che gli Troni, le corone, gli scettri, gli allori, i ferri, o le catene sono formole, che sempre s'hanno nell'orecchio; schifandosi le dizioni proprie delle cose significate come se fossero disoneste«. (*Ibid.*, p. 144—5).

sentiellement le langage poétique: aussi n'est-ce pas tant dans son usage que dans son abus que consiste la faute des tragiques français: »Les expressions métaphoriques sont bien à louer dans une tragédie, comme étant aptes à présenter de violentes passions; aussi se trouve-t-il dans les pièces françaises des passages, où il en est fait un usage parfait: néanmoins la fréquence des métaphores y est doublement vicieuse; premièrement vu leur quantité qui constitue une trop grande partie du style; deuxièmement vu la répétition de la plupart, car la scène est rare où l'on ne rencontre une tempête pour l'adversité, l'abîme pour l'oppression du mal, la foudre pour la peine, le sacrifice pour quelque privation, la victime pour qui succombe etc.«[1]. Conti en voit résulter un ennui qu'il dit pouvoir être comparé aux nausées qu'on ressentirait si l'on ne prenait qu'un mets pour toute nourriture. — D'ailleurs il y a des tropes et figures qui sont trop élevés pour le langage tragique: ce sont les tropes et figures lyriques, l'allégorie, l'apostrophe; les périphrases tout en étant permises, sont bien trop fréquentes chez les Français; les épithètes ne doivent jamais être inutiles et sans intérêt, comme il arrive si fréquemment dans les tragédies françaises. Conti en cite un exemple se répétant à l'infini: »la sombre nuit« (*Esth.* I 3) ou »nuit obscure« (*Phèdre* I 3), qui est répété par d'autres auteurs Duché, Voltaire (*Oedipe* II, 2) ou La Fosse.

Conti qui se trouvait en correspondance avec les cercles littéraires et critiques de la jeune Allemagne de l'époque,

[1] »Le dizioni metaphoriche sono assai lodevoli nelle tragedie come opportune per ispiegar le passioni violente; e si trovano nelle favole francesi de' passi, in cui se n'é fatto un'uso degnissimo: nonpertanto la frequenza de' traslati e doppiamente in esse viziosa; cioé per la copia loro, ond'é constituita affettamente troppo gran parte della elocuzione: e pur la repetizione di moltissime: poiche rada é quella scena ove non s'incontrà o la tempesta per la avversità, o l'abisso per l'oppression de mali, o il fulmine per lo castigo, o il sacrifizio per la sofferenza di qualque privazione, o la vittima per chi soccombe, o il carnefice per chi, o per ciò, che da pena, o la fiamma per l'amore. Due mali nascono della frequenza de' tropi sin ádora descritta: prima con tedio simile a quella nauseo, che provarebbe chi prendesse per cibo continuo un condimento: inoltre si cade sovente in qualche monstruosità per l'innestamento di quelli che sono disadatti«. *Loc. cit.*. p. 146.

[2] *Ibid.*, p. 155—6.



contribua sans aucun doute à la réserve que proclameront Lessing et son cercle à l'égard de la tradition classique qui leur venait de France.

Puisqu'on dit et répète qu'il faut rapprocher le plus possible la tragédie de la vie, il faut se demander jusqu'où doit aller ce naturel, et si par hasard, le style poétique par lui-même n'est pas le contraire du naturel. Ce que voulait Lamotte pour la poésie en général, ne faut-il pas l'appliquer, avec plus de droit peut-être, à la tragédie qui doit illusionner par définition? Une fois le problème posé, on tâchera de délimiter les domaines de la réalité et de la convention dans le style tragique. C'est l'Angleterre qui s'occupera avec système de cette question. Home trouve sur ce point un prédécesseur dans Hurd qui est un ennemi décidé du style classique français, même atténué à la manière du *Caton* d'Addison; la douleur doit, selon lui, s'exprimer simplement pour être en état de nous émouvoir.

Pourtant on n'en peut tirer la conclusion qu'on ne puisse dans un moment de douleur et de souffrance user de figures et de discours tropiques; tout au contraire, certaines métaphores s'insinuent d'elles-mêmes dans de tels moments, il faut seulement savoir en faire usage. La société, la vie sociale quotidiennement exercée, nous réduit à un modèle, à un poncif ne différant pas beaucoup, d'après Hurd, de la parfaite imitation mutuelle des singes. Or, dans un moment de passion nous redevenons nous-mêmes, ne nous souvenant guère du modèle adopté. On peut se représenter les rapports de la nature à l'enveloppe acquise, de la manière suivante: »La nature humaine est créée de telle façon que pour peu que l'on se trouve dans la joie ou la tristesse, le courage ou le désespoir, le plaisir ou la douleur, le bonheur ou le malheur, la sûreté ou le danger, ou que l'on soit pris par toutes les mille péripéties de l'amour, de la haine ou de la terreur, l'imagination vient à nous représenter sans cesse une quantité infinie de tableaux et images, qui répondent à notre état d'âme du moment, Ces images obtiennent leur coloris différent de toutes les habitudes que nous donnent notre naissance, notre état, notre instruction, nos arrangements aussi bien que nos occupations. La poésie est la représentation de ces tableaux, et l'art dramatique en est une

juste expression en grandes mesures«[1]). Ainsi, si les habitudes sociales influent d'une certaine manière sur la couleur de ces tableaux de notre imagination, leur essence n'en provient pas moins de la nature réveillée par les passions. Et c'est pourquoi, Hurd revendique pour la poésie, et même et surtout pour la poésie dramatique, la liberté d'user d'un langage déséquilibré puisque métaphorique, nonobstant la grande différence qui le sépare du langage quotidien.

Un des principaux chapitres des *Principes de critique* de Home est consacré à la question du style poétique et de la distance plus ou moins grande qui le sépare du style naturel. En faisant participer à ces observations toute la poésie, Home ne s'en occupe pas moins particulièrement du genre dramatique qui, cherchant l'émotion immédiate, semblait viser tout spécialement au naturel.

Si nous voulons ressentir du plaisir à une tragédie, il faut qu'elle soit assez illusionnante pour nous émouvoir en rappelant la réalité; il faut qu'il y ait du naturel, qu'on oublie le théâtre, qu'on y trouve la vie, qu'on y trouve l'homme, le héros quitte à oublier l'auteur. De là une longue série d'observations touchant le naturel nécessaire, et de critiques dirigées contre tout ce qui s'y oppose.

Nulle part, n'est aussi nécessaire qu'ici la *présence idéale*, terme dont l'auteur se sert pour exprimer que ce qui se passe en art doit nous être intimement présent. Or, rien n'y est plus contraire que la manière dont certains auteurs dramatiques aiment à décrire les passions plutôt que de les représenter: »Cette manière descriptive d'exprimer les passions a un résultat très désagréable. Notre sympathie ne se trouve point excitée par une description: nous devons à cette fin nous trouver plongés dans un rêve, dans lequel nous croyions voir quelquechose de réel; chaque détail doit nous sembler présent et évoluant devant nos yeux«[2]). Ce reproche s'adresse directement aux tragiques classiques en France sans en excepter les plus

---

[1]) Hurd *loc. cit.*, vol. I, p. 95.

[2]) »This descriptive manner of expressing passion, has a very unhappy effect: our sympathy is not raised by description; we must first be lulled into a dream of reality and every thing must appear as present and passing in our sight«. (*loc. cit.*, vol II, p. 159).



grands, Corneille aussi bien que Racine. Corneille »décrit les passions dans le style d'un spectateur, au lieu de les exprimer comme un homme qui les sent; par suite de ceci il tombe fréquemment dans une.. monotonie ennuyeuse, et un style magnifiquement déclamatoire«. Or, Corneille n'est que l'avant-coureur du genre: »les poètes récents qui suivirent ses traces, ont accoutumé l'oreille des Français à un style artificiel, magnifique et déclamatoire qui ne s'adapte à aucune passion«. Voici la raison pour laquelle ces tragédies prêtent si facilement à la parodie. Ce style de déclamation continuelle s'aggrave naturellement d'un nouveau désagrément, sitôt qu'il passe dans la bouche des poètes de second ordre.

Si encore les Anglais trouvent la récitation française trop prompte, et si les Français trouvent celle de leurs voisins d'Outre-Manche trop lente, ce n'est non plus sans raison; c'est que la vraie passion, surtout celle qui se plaint, comme c'est fréquemment le cas dans une tragédie, parle lentement, tandis que tout au contraire en déclamant, l'acteur »entre de plus en plus dans l'enthousiasme« [1]).

Corneille a beau dire dans ses ***Observations sur le Cid*** que le discours tragique doit être moins naturel que la réalité, parce que autrement il échouerait en une sorte d'interjections. Home est loin d'être du même avis: »C'est en somme prétendre, que les pensées forcées plaisent mieux que les pensées naturelles, et méritent pour ceci le premier rang« [2]). Le natu-

---

[1]) ».. he (Corneille) describes in the style of a spectator, instead of expressing passion like one who feels it; and also.. he is thereby betray'd into ..a tiresome monotony and a pompous declamatory style«. — »Corneille led the way; and later writers imitating his manner, have accustomed the French ear to a style, formal, pompous, declamatory, which suits not with any passion«. — ».. plaintive passions, which are the most frequent in tragedy, having a slow motion, dictate a slow pronunciation: in declamation, on the contrary, the speaker warms gradually; and as he warms, he naturally accelerates his pronunciation«. (*Ibid.*, p. 163; 163–5 n.).

[2]) »Corneille, in his *Examen of the Cid*.... observes, that if poets did not indulge sentiments more ingenious or refined than are prompted by passion, their performances would often be low; and extreme grief would never suggest but exclamations merely. This is in plain language to assert that orc'd thoughts are better than those that are natural, and ought to be preferred«. (*Ibid.*, p. 190—1).

ralisme forcé de Diderot dans ses deux pièces, a pourtant démontré que les arguments de Corneille ne manquaient pas entièrement de justesse. Home reprend fortement l'auteur du *Cid* sur ses discours soi-disant passionnés qui coulent avec une lenteur et une magnificence ininterrompues: »Si je voulais citer des exemples tirés de ce poète, concernant la faute en question, je pourrais aussi bien copier des tragédies entières, car il n'y est non moins fautif qu'il ne l'est en nous donnant ses propres pensées, celles d'un simple spectateur pour les justes sentiments d'une passion« [1]).

Racine lui-aussi ne tombe que trop souvent dans le défaut de décrire les passions au lieu de les représenter: Home en cite comme exemples la troisième scène du second acte, et la cinquième scène du troisième acte d'*Esther* aussi bien que la septième scène du second acte d'*Athalie*. Il apprécie Racine à sa juste valeur dans tout ce qu'il a de délicat, mais il ne manque pas de l'accuser d'un certain manque de force, surtout en comparaison du grand modèle de force et de style tragiques, de Shakespeare. Racine »reste toujours dans les bornes du sens commun, pour la plupart il est correct, il n'est jamais bas, se tient sur un degré moyen de dignité sans jamais atteindre le sublime, décrit avec délicatesse des tendres passions, mais le vrai langage d'une passion enthousiaste et véhémente lui est entièrement inconnu« [2]).

Ainsi qu'il a été dit, l'idéal du genre est placé par Home dans Shakespeare qu'il oppose à toute la tragédie classique, à Corneille et Racine aussi bien qu'à Voltaire. En général toute sa critique ne fait que formuler en théorie, dit-il, ce que Shakespeare avait mis en pratique. »Shakespeare dépasse tous les écrivains dans l'art de dépeindre les passions. Il est malaisé de dire où il est plus parfait, dans l'adresse avec laquelle il présente chaque passion selon le particulier du caractère et

[1]) »Were I to give instances from that author of the fault under consideration, I might transcribe whole tragedies; for he is not less faulty in this particular, than in passing upon us his own thoughts as a spectator, instead of the genuine sentiments of passion«. (*Ibid.*, p. 221).

[2]) »..he is always sensible, generally correct, never falls low, maintains a moderate degree of dignity without reaching the sublime, paints delicately the tender passions, but is a stranger to the true language of enthusiastic or fervid passion«. (*Ibid*, p. 224).

avec laquelle il tombe juste sur le tempérament qui résulte des différents tons de la passion, ou bien dans l'art qu'il possède de fournir chaque tempérament d'expressions qui lui appartiennent en propre«[1]) Il ne tarit pas en louanges enthousiastes sur le compte de son illustre compatriote: qui le connait et qui a du goût sait parfaitement qu'on n'exagère guère en le portant aux nues. Ce ne sont que les scènes sans passion qui le font paraître inférieur à ce qu'il est; voulant élever son discours au dessus de la manière ordinaire et ne s'envolant point sur les ailes de la passion, il tombe dans des pensées embrouillées et dans des expressions obscures; c'est dans le même but qu'il a recours à la rime pour de telles scènes. Rien d'étonnant dans tout ceci, puisqu'il ne possédait aucun modèle pour de tels discours; dans les derniers temps il finit par être parfait même sur ce point. Ce qui est curieux, c'est que Homé voudrait poser ici un principe de stylométrie; car cette observation dit-il, »peut nous diriger avec plus de sûreté que la tradition, lorsque nous voulons ranger ses œuvres selon les époques«[2].

Un exemple puissant de l'absolue supériorité de Shakespeare lui est fourni par la question des monologues. Ceux ci sont manqués chez Corneille autant et plus que chez Térence, pour leur correction et leur froid. Le monologue en général n'est admissible que dans des accès de passion, jamais à froid. Racine fournit une quantité d'exemples du contraire: »presque tous ses monologues sont des discours en règle, formant une chaîne dont aucun chaînon ne manque, et qui se déroule en parfait accord sans aucun intervalle«, ainsi le monologue d'Antioche dans la seconde scène du premier acte de *Bérénice*, ou ceux de *Baj.* III 7, *Mithr.* III 4. IV 5, *Iph.* IV 8[3]). D'ailleurs les

---

[1]) »Shakespear is superior to all other writers in delineating passion. It is difficult to say in what part he most excels, whether in moulding every passion to peculiarity of character, in discovering the sentiments that proceed from various tones of passion, or in expressing properly every different sentiment«. (*Ibid.*, p. 217—18).

[2]) »..an observation that, with greater certainty than tradition, will direct us to arrange his plays in the order of time«. (*Ibid*, p. 219).

[3]) „His soliloquies, almost without exception, are regular harangues, a chain completed in every link, without interruption or interval«. *Ibid.*, p. 229).

dialogues eux-mêmes ne sont quelquefois que des monologues rarement interrompus par d'autres personnages, et partagent ainsi tous leurs défauts. Dans le *Cid*, »Chimène cherchant une satisfaction contre Rodrigue qui a tué son père, prononce, à la place d'un défi naturel et pathétique, un discours rempli de toutes les fleurs de la rhétorique... On ne peut imaginer un langage qui soit plus contraire au ton de la passion, que ce discours fleuri. Il me semble plus apte à exciter le rire, qu'à amener à la tristesse ou à la pitié!« [1]) Tout bien considéré, les occasions pour l'emploi des monologues sont loin d'être fréquentes. Si ce sont des monologues passionnés, ils ne peuvent être interrompus. Ils ne peuvent l'être que dans le cas, où on représente un individu joyeusement bavard, comme Falstaff; on peut alors l'emloyer sous la forme d'une conversation, comme Shakespeare l'a fait dans la seconde scène du cinquième acte de *Henri VI*. Même sans cette particularité, on peut l'introduire comme monologue suivi, n'ayant rien de commun avec le dialogue, ainsi que l'a fait le même poète dans *Hamlet*, mais l'occasion en est rare; il faut que »le sujet soit important, fasse une forte impression sans pourtant trop nous inquiéter«. Home cite ici d'un trait le *Caton* d'Addison et *Hamlet* dont le monologue, et ceci mérite d'être rappelé, ne lui semble être qu' »une méditation sereine sur le sujet qui nous intéresse le plus«[2]).

Tel est le matériel critique de Home. Quelles sont ses données théoriques sur les bornes à mettre au style poétique?

Home demande de bien observer dans la nature, si certaines passions représentées n'excluent pas la parole, ou du moins ne la réduisent point à son expression la plus simple.

[1]) »Chimene demanding justice against Rodrigue who killed her father, instead of a plain and pathetic expostulation, makes a speech stuffed with the most artificial flowers of rhetoric... Nothing can be contrived in language more averse to the tone of the passion than this florid speech: I should imagine it more apt to provoke laughter than to inspire concern or pity«. (*Ibid*, p. 233–4).

[2]) cf. *Ibid.*, p. 230–1: »And even without dialogue, a continued discourse may be justified, where the soliloquy is upon an important subject that makes a strong impression, but without much agitation...« ...»that admirable soliloquy in *Hamlet* upon life and immortality, being a serene, meditation upon the most interesting of all subjects«...

Il est évident que l'homme a dans sa nature un besoin de partager ses pensées ou ses malheurs avec autrui, un besoin de se plaindre: pourtant, quelque naturelle que soit cette inclination, »elle n'agit point dans chaque état de l'âme. Dans un chagrin sans mesure, on aime à être attristé, et on méprise toute consolation. Un chagrin, sans mesure est ainsi taciturne, car sitôt qu'on se plaint, on cherche à se consoler... Lorsque le chagrin décroît, alors seulement, et non avant, il trouve des paroles« [1]). De même encore l'étonnement et la terreur enlèvent la voix et la parole. En tout cas, si déjà on fait parler la passion, il faut bien comprendre qu'elle ne peut s'exprimer dans un discours ininterrompu, et il faut bien se garder de tomber dans le contraire: »Comme aucune passion ne peut exister longuement sans interruption, ni ne peut toujours battre du même pouls, il est naturel que leur langage soit de même inégal et interrompu; d'ailleurs, même pendant un accès ininterrompu d'une passion nous n'exprimons en paroles que les sentiments les plus importants« [2]).

Le langage figuré ne doit être réservé qu'à certaines passions auxquelles il se prête naturellement: »Les mouvements réjouissants qui ravissent et dilatent l'âme, s'expriment par des épithètes puissantes et des expressions figurées. Les passions déprimantes qui nous enlèvent le courage, cherchent à s'exprimer simplement... L'expression figurée est le fruit d'une imagination inspirée, et ne peut pour cette cause, être le langage d'un chagrin ou d'une souffrance« [3]). Et pourtant, la tragédie est

---

[1]) »But this propensity operates not in every state of mind. A man immoderatly grieved, seeks to afflict himself; and self-affliction is the gratification of the passion: immoderate grief accordingly is mute; because complaining is struggling for relief.. When grief subsides, it then no sooner finds a tongue«. (*Ibid.*, p. 209–10).

[2]) „As no passion have any long uninterrupted existence nor beats always with an equal pulse the language suggested by passion is also unequal and interrupted: and even during an uninterrupted fit of passion, we only express in words the more capital sentiments«. (*Ibid.*, p. 211).

[3]) »..pleasant emotions, which elevate or swell the mind, vent themselves in strong epithets and figurative expressions; but humbling and dispiriting passions affect to speak plain... Figurative expression being the work of an enlivened imagination, cannot be the language of anguish or distress«. (*Ibid.*, p. 213–14).

basée principalement sur la douleur et la souffrance et ne peut s'en passer; quelles sont donc les précautions qu'il faut prendre pour conserver aux discours tragiques une apparence de naturel? Pour ce qu'on y met, il faut observer le même principe qui décide dans la langue en faveur des inversions: dans le tumulte de la passion on exprime généralement en premier lieu ce qui nous touche le plus au moment donné. Pour la langue elle-même, voici ce qu'il conseille: »Pour obtenir une exacte ressemblance entre les mots et les pensées, les expressions de sentiments pressés et véhéments doivent se parer de mots se composant de syllabes courtes et hâtivement prononcées, car celles-ci donnent une impression de hâte. Les mouvements par contre qui persistent longuement auprès de leurs objets, s'expriment le mieux par des mots ayant pour la plupart des syllabes longues. Une personne mélancolique a un ordre d'idées lent, aussi l'expression s'applique-t-elle bien à une telle constitution de l'âme, lorsque pour la plupart les mots se composent non seulement de syllabes longues, mais aussi de beaucoup de syllabes«. Nous citons ces idées de Home à titre de curiosité, vu qu'elles prouvent l'attention qu'on sut diriger à l'époque sur l'observation méthodique de la langue dans ses moindres parties composantes, c'est à dire dans les syllabes. Home n'oublie point son caractère général, et s'occupe aussi du choix des mots et des phrases. »Pour que la ressemblance entre les idées et les mots, soit conservée, il faut encore que le langage, selon le mouvement, soit doux ou rude, monotone ou interrompu. Les mouvement doux et gracieux sont exprimés le mieux par des paroles douces et coulantes. L'étonnement, la frayeur et d'autres passions inquiètes, exigent une expression rude et brisée«[1]).

---

[1]) »To preserve the foregoing resemblance between words and their meaning, the sentiments of active and hurrying passions ought to be dressed in words where syllables prevail that are pronounced short or fast; for these make an impression of hurry and precipitation. Emotions, on the other hand, that rest upon their objects, are best expressed by words where syllables prevail that are pronounced long or slow. A person affected with melancholy has a languid and slow train of perceptions: the expression best suited to this state of mind, is where words not only of long but of many syllables abound in the composition; ... To preserve the



Nous avons consacré plusieurs lignes à Home premièrement pour la raison de cette observation méthodique et détaillée du langage poétique qui est caractéristique et pour lui et pour l'Angleterre (rapprochons les observations très analogues de Burke sur le beau et le sublime) et secondement, parce que rien ne saurait mieux prouver à quel point les Anglais devaient se trouver éloignés de l'esprit classique français, dont le mérite est d'avoir pu et d'avoir su se former une forme aussi pleinement caractéristique de tous ses avantages et défauts, que l'est précisément son style et sa langue.

5. Critique de la construction de la tragédie française: les trois unités [1].

Comparativement aux critiques si prononcées qui portaient sur le caractère général, les sujets et le style de la tragédie classique, sa charpente même s'étayant sur les trois unités reste relativement en faveur. Pendant la première moitié du siècle, il n'y a guère que quelques témoignages contraires. Nous pensons ici naturellement à la France, car en Angleterre ceux qui juraient par Shakespeare ne pouvaient ne pas devenir infidèles aux unités; et encore, même en Angleterre, le *Caton* d'Addison les favorisa pendant quelque temps.

La principale voix qui se soit élevée, dans la première moitié du siècle, contre les unités, est celle de Lamotte. Il pousse sa critique très loin: aucune des trois unités ne lui échappe. Commençons par l'unité de lieu: »Loin que l'unité de lieu soit essentielle, elle prend ordinairement beaucoup sur la vraisemblance. Il n'est pas naturel que toutes les parties d'une action se passent dans un même appartement ou dans une même place. Ce n'est qu'à la faveur de hasards multipliés et rendus vraisemblables, à force de préparations, qu'on rassemble dans

---

same resemblance, another circumstance is requisite, that the language like the emotion, be rough or smooth, broken or uniform. Calm and sweet emotions are best expressed by words that glide softly: surprise, fear, and other turbulent passions, require an expression both rough and broken«. (*Ibid.*, p. 215—16).

[1] Kuhr. *Verlauf des Streites um die drei Einheiten im franz. Drama*, Landskron in Böhmen 1876—7.



le même lieu différents personnages, pour y faire, y dire à point nommé, selon le besoin de l'intrigue, des choses qui devraient être faites ou dites ailleurs. Si l'on y prend garde, on verra que les plus grands poètes, malgré toutes les ressources de l'art, violent bien des convenances, pour satisfaire à cette règle prétendue«. Et il la réfute d'une manière analogue à celle dont Conti réfutera dans quelques années l'invraisemblance véritable et prétendue du chant dans l'opéra. Si le spectateur est en état d'admettre, qu'étant à Paris au théâtre, il se trouve à Athènes, il n'y a pas de raison plausible pour qu'il ne puisse changer de place en imagination, d'acte en acte. Nous savons aussi par expérience, nous dit Lamotte, que dans l'opéra un tel changement de lieu scénique ne nous choque pas, au contraire, qu'il ne fait qu'augmenter notre illusion. Il en résulte une constatation triste pour les règles en usage: »nous faisons des principes de fantaisie, puisque nous condamnons à un théâtre ce que nous approuvons à un autre dans le même genre«. Les inconvénients de l'unité de lieu sont des plus graves: elle »coûte souvent au spectateur des parties de l'action qu'il voudrait voir, et auxquelles on ne peut suppléer que par des récits toujours moins frappants que l'action même« [1]. Aussi voudrait-il qu'on connaisse bien et imite le théâtre anglais, qui ne repousse pas hors de la scène nombre d'actions et de tableaux curieux. Car Lamotte désirerait compliquer, augmenter et varier les péripéties de l'action: »J'avoue que je penche beaucoup pour la multiplicité d'incidents, par la raison que dans un événement trop simple la variété ne peut être que fine, et que l'uniformité du fond est bien plus frappante que la diversité des circonstances; que dans la multiplicité... l'esprit et le cœur sont émus à tout moment par des tableaux sensiblement variés, et qu'ainsi et la curiosité et la passion y sont à la fois et plus sûrement satisfaites«. Or, ce n'est point là le goût des auteurs et pièces contemporains de Lamotte: »La plupart de nos pièces ne sont que des dialogues et des récits; et ce qu'il y a de surprenant, c'est que l'action même qui a frappé l'auteur et qui l'a déterminé à choisir son sujet, se passe presque toujours derrière le théâtre«.

---

[1]) Lamotte *Discours sur la tragédie à l'occasion des Macchabées*, ed. cit., vol. IV, p, 38–9.



Si les Anglais pêchent ici par excès, il faut les corriger en ne leur empruntant que ce qui est juste. »Mais en supposant une fois ces défauts évités, combien d'actions importantes que le spectateur voudrait voir et qu'on lui dérobe sous prétexte de règle, pour ne les remplacer que par des récits insipides en comparaison des actions mêmes: car, il faut le dire en passant, ces récits sont sujets à bien des inconvénients. Tantôt, pour suppléer, à la présence des objets, ils sont trop enflés ou trop poétiques, et il semble alors que le poète se soit réservé ce morceau de parade, et qu'il prenne la place de celui qui raconte[1]): tantôt ils sont trop circonstanciés et trop exacts par rapport à la passion de celui qui écoute, et qui ne s'intéresse qu'à ce qui le regarde«. Et Lamotte le moderne n'oublie pas ici de citer la maxime d'Horace disant que les yeux sont plus impressionnables que les oreilles[2]).

L'unité de temps, comme on la comprend et la pratique, ne vaut guère mieux. Ou bien il faut faire entrer la pièce dans deux heures, c'est à dire dans autant de temps que le spectateur passe au théâtre, ou bien il est indifférent que la pièce se passe dans vingt-quatre heures ou plus de vingt-quatre heures. Il y a certains sujets qu'on ne pourrait faire entrer dans vingt-quatre heures sans leur faire violence. Si l'on abattait les entraves de l'unité de temps, »l'on ouvrirait peut être... une carrière plus vaste aux sentiments, en délivrant le poète du joug des préparations qui occupent d'ordinaire une grande partie des pièces«, ce qui veut dire que l'abolition de l'unité de temps faciliterait l'exposition du sujet.

Ici encore, l'opéra démontre que cette unité n'est pas absolument nécessaire. Certaines invraisemblances ne nuisent même pas à l'illusion: »Le cœur n'est point esclave des règles que l'esprit a imaginées, sans son aveu, et il ne lui coûte rien de se faire toutes les illusions nécessaires à son plaisir«[3]). C'est le cœur et non l'esprit qui fait les illusions; il reste dans l'homme fait, ce que l'esprit est dans l'enfant: infiniment illusionnable, et ce n'est qu'à ce prix que l'art peut prendre pied dans nos âmes.

---

[1]) Argument de Diderot dans les *Bijoux indiscrets*.
[2]) *Discours à l'occas. de Romulus*, ed. cit., vol. IV, p. 184-5.
[3]) *Discours à l'occas. des Machabées*, ed. cit., vol. IV, p. 42.



L'unité d'action elle-même n'échappe pas à la critique de Lamotte; on dirait presque à première vue, par parti pris de critique plutôt que par véritable nécessité. S'il critique ici, c'est qu'il renchérit; il introduit un nouveau terme, celui de l'unité d'intérêt qu'il dit être plus restreinte que l'unité d'action. »Si plusieurs personnages sont diversement intéressés dans le même événement et s'ils sont tous dignes que j'entre dans leurs passions, il y a alors unité d'action et non pas unité d'intérêt; parce que souvent en ce cas je perds de vue les uns, pour suivre les autres, et que je souhaite et que je crains, pour ainsi dire, de trop de côtés«[1]). Ayant renversé les deux, ou les trois unités, Lamotte semble en introduire une quatrième, la pire de toutes, puisqu'elle mène à sacrifier les trois quarts des tragédies du répertoire existant. En disant qu'une tragédie, pour être belle, ne peut posséder qu'une personne intéressante, Lamotte ne raisonne pas autrement que tous ceux qui argumentaient et argumenteront pour l'exclusion de l'Infante dans le *Cid*.

Nous ne sommes donc que plus étonnés lorsque nous apprenons que Lamotte ne voyait guère dans le *Cid* de fautes contre l'unité d'intérêt. En s'adressant à Voltaire[2]), il dit ne pas voir dans le *Cid* d'unité d'action, mais y voir précisément l'unité d'intérêt »puisqu'il n'y tombe jamais que sur Rodrigue et Chimène«. Lamotte prend ici le *Cid* en défense aux dépens de l'Infante. Le *Cid* tronqué paraît pour la première fois en 1734[3]), ce n'est donc pas qu'il oubliait l'Infante, travaillant sur un texte tronqué. En tout cas, il ne voit en elle aucun intérêt, ce que nous ne saurions approuver aujourd'hui. Si nous absolvons le *Cid* de toute faute contre l'unité d'intérêt, c'est bien parce que nous admettons la participation de plusieurs personnes à notre intérêt, pourvu qu'il y ait gradation; ainsi compris le terme d'unité d'intérêt nous semble remplacer heureusement celui d'unité d'action.

Le point de vue de Lamotte était isolé: ainsi que nous l'avons dit, ceux mêmes qui critiquaient fortement d'autres par-

---

[1]) *Disc. à l'occ. des Macchabées*, vol. IV, p. 44.

[2]) *Suite des réflexions sur la tragédie, où l'on répond à M. de Voltaire.* 1730, ed. cit., vol. IV, p. 431.

[3]) *Pièces dramatiques choisies et restituées par Monsieur**** à Amsterdam, chez F. Changnion.

ties de l'édifice classique, admettaient les unités. Voltaire les conserve religieusement. La préface de l'*Oedipe* de 1730 nous apporte sa profession de foi à ce sujet, et ses opinions sont restées fixes sur ce point. Voici pour l'unité d'action: »Qu'est-ce qu'une pièce de théâtre? La représentation d'une action. Pourquoi d'une seule, et non de deux ou trois? C'est que l'esprit humain ne peut embrasser plusieurs objets à la fois; c'est que l'intérêt qui se partage s'anéantit bientôt; c'est que nous sommes choqués de voir même dans un tableau deux événements; c'est qu'enfin la nature seule nous a indiqué ce précepte, qui doit être invariable, comme elle«. Il polémise de même avec Lamotte contre la suppression de l'unité de lieu: »Pour la même raison, l'unité de lieu est essentielle; car une seule action ne peut se passer en plusieurs lieux à la fois«, Il cite comme unique raison à l'appui, le fait qu'un tableau ne peut représenter deux endroits. Nulle part le dogme de Voltaire ne semble aussi étroit que dans ses opinions sur l'unité de temps. Il ne comprend à ce sujet, il ne saisit aucune omission, aucun accommodement: »Si le poète fait durer l'action quinze jours, il doit me rendre compte de ce qui se sera passé dans ces quinze jours«. Il pousse sa vénération de l'unité de temps jusqu'aux dernières limites: »Le spectacle n'est que de trois heures à la comédie, il ne faut donc pas que l'action dure plus de trois heures«. *Cinna*, *Andromaque*, *Bajazet*, les trois *Oedipes* de Corneille, Lamotte et Voltaire ne durent pas plus. »Si quelques autres pièces exigent plus de temps, c'est une licence qui n'est pardonnable qu'en faveur des beautés de l'ouvrage; et plus cette licence est grande, plus elle est faute«. Tout ce que l'implacable Voltaire pardonne au poète tragique, se réduit à ce qui suit: »Nous étendons souvent l'unité de temps jusqu'à vingt-quatre heures, et l'unité de lieu à l'enceinte de tout un palais. Plus de sévérité rendrait quelquefois d'assez beaux sujets impraticables, et plus d'indulgence ouvrirait la carrière à de trop grands abus. Car s'il était une fois établi qu'une action théâtrale pût se passer en deux jours, bientôt quelque auteur y emploierait deux semaines, et un autre deux années; et si l'on ne réduisait pas le lieu de la scène à un espace limité, nous verrions en peu de temps des pièces telles que l'ancien *Jules César* des Anglais, où Cassius et Brutus sont à Rome au premier acte, et en Thessalie dans le

cinquième«. Et pourtant c'était encore l'époque de l'engoûment enthousiaste de Voltaire pour tout ce qui était anglais.

Fontenelle, conformément à sa nature, est fort loin de batailler contre les unités; par contre, il ne manque pas d'ironie à leur égard: »à les prendre dans leur grande perfection, l'action de la tragédie ne doit durer que deux heures, et toutes les scènes se doivent passer précisément dans le même lieu où la première s'est passée. Si les sujets sont susceptibles de cette perfection, à la bonne heure; sinon il faut ne s'en écarter que le moins qu'il est possible, et se consoler de ne la pouvoir attraper, sur ce qu'elle n'est pas en elle-même fort importante. Ne nous passons-nous pas sans peine de l'unité de lieu dans tous les opéras, et de l'unité de temps, j'entends l'unité exacte, dans presque toutes les tragédies«. Cette unité lui servirait presque de prétexte pour écrire un *Dialogue des morts* sur la bêtise humaine. Cette règle est toute arbitraire, n'ayant même pas pour elle la logique sévère qui exigerait que la pièce ne dure que le temps de sa représentation. Malgré ceci, elle est »la plus généralement connue de toutes celles du théâtre«. Voici la conclusion: »Elle peut servir d'exemple de la facilité qu'ont les hommes à recevoir des maximes qu'ils n'entendent point et à s'y attacher de tout cœur«.

Malgré tout ceci, et contre toute attente, Fontenelle ne prescrit nullement l'abolition de ces règles, il ne permet que certaines facilités, à condition toutefois qu'elles passent inaperçues: »Quand ces deux unités ne peuvent s'accorder avec la constitution naturelle des sujets, il faut empêcher le spectateur de s'apercevoir qu'elles y manquent, et détourner son attention des circonstances du temps et du lieu«. Et encore, il est absolument inébranlable sitôt qu'il s'agit d'un acte: »si les personnages changent de lieu, s'il arrive quelque chose qui tienne plus de temps que la représentation, tout cela doit être jeté entre deux actes. Ce vide est un temps de grâce dont les spectateurs ne demandent pas compte à la rigueur. Il ne dure que quelques minutes, et on vous le passe pour plusieurs heures, quelquefois pour une nuit entière« [1]. Comme nous le voyons, Shakespeare ne gagnerait rien au libéralisme de Fontenelle.

---

[1] *Réflexions sur la poétique*, ed. 1790, vol. III, p. 157—9.



La meilleure mesure de l'attachement, qu'on éprouvait en France pour les unités théâtrales, nous est donnée par l'*Encyclopédie* qui ne les attaquait que peu à peu et bien délicatement par la plume de Marmontel. En 1751 [1]), il n'en veut guère qu'à l'unité de lieu, qu'il fait résulter, comme plus tard Diderot, de l'impossibilité où on était de changer les décors. »Le manque de décorations entraîne l'impossibilité des changements, et celle-ci borne les auteurs à la plus rigoureuse unité de lieu; règle gênante qui leur interdit un grand nombre de beaux sujets, ou les oblige à les mutiler«. Ce n'est qu'en 1777 [2]) qu'il s'excusera presque de demander quelque attention en faveur d'une moins stricte observance de l'unité de temps. »Il serait à souhaiter que la durée fictive de l'action pût se borner au temps du spectacle«, mais c'est si difficile à obtenir qu'il demande, sans supposer comme les Espagnols et les Anglais »des années écoulées dans l'espace de trois heures«, qu'on puisse admettre »si un beau sujet le demande«, qu'il se soit écoulé plus d'un jour; et encore »de cette liberté, rachetée par de grands effets qu'elle rendrait possibles, il n'y aurait jamais à craindre et à réprimer que l'abus«. Que de réticences! vingt trois ans avant la fin du siècle!

L'Angleterre, nous le savons, ne pouvait observer le même respect. Pourtant, même ici on ne traite nullement les unités en enfantillage. On les considère comme dignes d'attention, ainsi que nous le voyons chez Home que nous citons comme représentatif des opinions de ses compatriotes. S'il se déclarait ennemi des unités, comme admirateur de Shakespeare, il tâchait au moins d'en démêler l'origine et les causes, en observateur sagace et impartial.

Comprenant parfaitement que tout l'art du théâtre se base sur une convention, Home ne saurait faire de difficultés à en admettre une de plus, par conséquent, il ne va guère s'attacher avec pédantisme aux subtilités du vraisemblable qui portent sur des détails faute de pouvoir porter sur l'ensemble. »En vérité, il doit paraître ridicule que les critiques qui ne font aucune difficulté pour admettre une lumière artificielle pour

---

[1]) art. *Déclamation.*

[2]) *Suppl. à l'Encycl.*, art. *Unités.*

celle du soleil, et quelques pièces de toile peinte pour un palais ou une prison, en fassent de si grandes, pour s'imaginer dans l'histoire de plus larges bornes de temps ou de lieu que celles qui sont nécessaires à la représentation«. Il ne pense pourtant point introduire l'anarchie au théâtre. L'abolition des unités de temps et de lieu amènerait sûrement la disparition de l'unité d'action qui est indispensable. Ajoutez qu'elles donnent une beauté de plus à l'ouvrage puisqu'elles amoindrissent la difficulté de l'illusion. Tout ceci ne montre que trop bien que Home lui même, un Anglais de la seconde moitié du siècle ne considère point la règle des trois unités comme privée de toute raison d'être. Il conclut en disant qu'il ne faut pas les observer trop strictement: »Bien que cette restriction mise à la pièce, lui donne une beauté de plus, ce n'est là qu'une beauté artificielle, qui souvent peut aisément s'effacer devant mille autres beautés plus essentielles« [1]).

D'autre part, Home fait découler l'origine des unités de lieu et de temps du manque d'intervalle dans le drame grec, donc de la continuité de son action. Une fois l'action rompue en actes et entr'actes, il n'y a plus de raison plausible pour se plier à la tyrannie absolue de ces unités: »Si déjà une réforme est absolument nécessaire, pourquoi n'admettrions nous pas plutôt le chœur des anciens et leur représentation ininterrompue. En réalité il n'y a point ici de demi-mesure, car introduire la représentation interrompue, sans rejeter les unités exactes de temps et de lieu, ce n'est rien d'autre que nous charger de toutes les incommodités du drame ancien, sans nous en récompenser par ses avantages«.

Aussi s'agirait-il de se rendre compte si ce parcellement de l'action dans les drames modernes est propice ou non? Ses adversaires, les partisans enthousiastes du drame antique, prétendent que chaque intervalle réveille le spectateur de son

---

[1]) »And indeed, it must appear ridiculous, that a critic, who makes, no difficulty of supposing candlelight to be sun-shine, and some painted canvasses a palace or a prison, should affect so much difficulty in imagining a latitude of place or of time in the story, beyond what is necessary in the representation«... »such limitation adds one beauty more to the composition, it is at best but a refinement, which may justly give place to a thousand beauties more substantial«. (*Ibid.*, vol. III, p. 306, 308).



illusion, et le met ainsi dans la nécessité de subir à nouveau tout le labeur, le faisant entrer dans l'action représentée, au prix de l'oubli de la réalité ambiante[1]). Home réplique à cet argument en remarquant, que chez les Grecs l'action était aussi interrompue, bien que les intervalles fussent remplis par le chœur. Par contre, il est évident, selon l'auteur, qu'une action continue, sans aucune interruption, servirait de préjudice à la pièce: »car lorsque les forces de l'esprit sont épuisées par une attention prolongée et par le travail des passions, il s'en suit une inquiétude qui disperse nécessairement le rêve éveillé« (où nous met la pièce représentée); or ceci est évidemment encore plus nuisible à l'illusion qu'un intervalle. Chaque acte devrait finir là, où commence la fatigue du spectateur[2]).

Home comprend ainsi les unités non extérieurement, mais bien comme caractère intrinsèque et intime de la construction de la pièce; c'est ce qui lui permet de passer de plein pied à l'observation et à l'analyse de son organisme même formé des différents actes répondant à certains moments organiques de l'action. Car ces actes ne peuvent être entièrement volontaires, et dépendre du seul caprice de l'auteur, ou même de la fatigue éventuelle de l'auditoire, ils doivent nécessairement correspondre à une interruption momentanée de l'action: »à ce point de vue, un poème dramatique ou épique doit ressembler à une période divisée en parties séparées entre elles par des intervalles réguliers, ou bien encore à un morceau de musique qui, tout en n'ayant son terme absolu qu'à la fin, possède des arrêts partiels, qui appuient la mélodie«[3]). Reste la ques-

---

[1]) »If there needs must be a reformation, why not restore the ancient chorus and the ancient continuity of action? There is certainly no medium: for to admit an interruption without relaxing from the strict unities of place and time, is in effect to load us with all the inconveniencies of the ancient drama, and at the same time to withhold from us its advantages«. (*Ibid.*, p. 309).

[2]) »Representation cannot very long support an impression of reality; for when the spirits are exhausted by close attention, and by the agitation of passion, an uneasiness ensues, which never fails to banish the waking dream« (p. 312).

[3]) »In this respect, a dramatic or epic poem, ought to resemble a sentence or period in language, divided into members that are distinguished from each other by regular pauses; or it ought to resemble a piece

tion des entr'actes. Evidemment il faudrait qu'ils évitent l'affaiblissement de l'impression faite par l'acte précédent. Les anciens qui pratiquaient les interruptions, n'en pâtissaient pourtant point, car en écoutant le chœur, l'auditoire remportait des impressions qui se rattachaient à ce qui précédait, ou à ce qui succédait dans la pièce. Chez nous, dit Home, l'entr'acte ne sert qu'à distraire l'attention du spectateur, et par conséquent »les spectateurs redeviennent dans l'acte suivant. aussi froids et indifférents, qu'ils l'étaient au début de la pièce« [1]. C'est bien ceci qui devait tant affliger Wagner et le pousser vers la continuité approximative du drame.

Quel est donc le remède, demande Home, qui concilierait l'attention de l'auditeur avec son repos nécessaire et sa détente mentale? Le chœur ant que réapparu, n'apporterait que la tyrannie des deux unités. Home propose un autre genre de chœur qui ne se rattacherait point à la pièce par ses pensées, mais par sa note générale, par sa teinte et son harmonie, par son *Stimmung*, par son diapason. Il pense à la musique pure: »Que pourrait-on, par exemple, opposer à une musique d'instruments et de chant pendant les entr'actes, qui serait exactement adaptée au sujet. Un pareil chœur séparé, ne pourrait nullement enfreindre la liberté que nous possédons envers le temps et le lieu, et d'autre part, il aurait plus d'un bon résultat. Il rafraichirait l'âme du spectateur, et en plus conserverait entièrement, sinon le cours, du moins le ton de la passion. Le commencement de la musique après un acte devrait se tenir dans le ton de la passion précédente, et peu à peu elle devrait changer, jusqu'à ce qu'elle tombe dans le ton de la passion excitée par l'acte suivant« [2]).

of music, having a full close at the end, preceded by imperfect closes that contribute to the melody« (p. 263).

[1]) »..the spectators begin the next act cool and indifferent, as at the commencement of the play« (p. 314).

[2]) »What objection, for example, can there lie against music between the acts, vocal and instrumental, adapted to the subject? Such detached chorus, beside admitting the same latitude that we enjoy as to time and place, would have more than one happy effect: it would recruit the spirits; and it would preserve entire, the tone, if not the tide, of passion: the music that comes first, ought to accord with the tone of the preceding passion, and be gradually varied till it accord with the tone of the passion that is to succeed in the next act«. (*Ibid.*, p. 314—15).

Nous retrouvons ces mêmes idées de Home sur la musique servant de lien entre les actes, dans la vingt-sixième pièce de la *Dramaturgie de Hambourg* où Lessing cite un article de Scheibe à ce sujet.

Ce dont il faut se souvenir, c'est que tout le long du siècle, et jusqu'en Angleterre, à l'encontre de tant d'autres parties de l'édifice classique, les trois unités tragiques restent éminemment respectées; même lorsqu'elles ne sont pas admises sans critique, on cherche à les comprendre et les expliquer.

Ceci n'est point d'ailleurs sans concerner avec quelque justesse toutes les critiques qu'on adressait à la tragédie classique. La critique attaquait de toute part son édifice altier; elle attaquait ses sujets aussi bien que son style et en partie sa construction. Pourtant, on y procédait avec attention et avec une circonspection respectueuse. L'adversaire subsistait, éveillant le respect des téméraires qui se mêlaient de l'attaquer. De combien la révolution sociale de la fin du siècle sera-t elle plus prompte!

En tout cas, la critique, par sa propre existence, démontre l'insuffisance de la tragédie classique française pour le goût contemporain. La sève de celui-ci gonfle jusqu'à rompre les liens qui le garrottent. Peut-être son niveau s'abaisse-t-il, mais il n'en tend que plus à rechercher la critique et la réforme. Aussi les auteurs sérieux augmentent et accentuent leur attention et leur respect envers l'âge classique, jusqu'à en garder la sévérité pour certains genres poétiques, tout en justifiant l'existence d'autres genres nouveaux et téméraires. Ils avouent quelquefois leur insuffisance à égaler Corneille, et plus encore Racine, mais ils la justifient comme Voltaire, en déclarant nécessairement advenue la fin de ce grand âge classique, ne souffrant que des épigones qu'on ne jalouse pas. Et cette constatation même amène les plus orthodoxes à élargir les limites classiques du théâtre.

6. Nouvelles voies [1].

La religion du genre est ce qui caractérise éminemment le classicisme: hors certains genres consacrés par les grands

[1]) Pour tout ce chapitre v. F. Gaiffe *Etude sur le drame en France au XVIIIe s.* 1910.



auteurs du siècle classique et par son codificateur Boileau — point de salut. Il y a deux genres, aux deux pôles extrêmes du théâtre, la tragédie et la comédie. Point d'autres étapes intermédiaires! Si une pièce se conforme à bien des règles, si même elle gagne les sympathies du public, mais si elle n'entre pas suffisamment dans l'un des deux genres consacrés, elle est sûre d'être décriée comme tragicomédie et interdite par l'aéropage classique. Il n'y a qu'un grand nom qui, bien rarement, arrive à lui servir de passeport, comme ce fut le cas pour le *Misanthrope*, Corneille lui-même préféra ne pas répéter l'épreuve du *Cid*.

C'est à cette religion du genre que s'attaque le XVIIIe siècle et c'est là la preuve du commencement de la fin du classicisme. Tous ceux qui travaillent à élargir les lices de la scène, travaillent contre le classicisme.

La lutte pour l'abolition du mépris de certains genres dure longtemps, même après l'Encyclopédie, et à la veille de la Révolution. Encore, lors de l'invasion de l'Europe par les idées romantiques, la cause ne sera point entièrement gagnée ni les suffrages universellement acquis. Peut-être, ne se rendait-on même point compte originairement de l'importance du débat. En tout cas, vers la fin même du siècle, la discussion est à l'ordre du jour et exige encore une polémique rigoureuse. Nous anticipons et citons quelques lignes de Sebastien Mercier, pour prouver ce que nous avançons; elles nous aideront d'ailleurs à comprendre la nature des débats qui restent en somme les mêmes d'un bout à l'autre du siècle: »J'oserai dire que la distinction de tragédie et de comédie a sûrement été très funeste à l'art. Le poète, qui a fait une tragédie, s'est cru dans l'obligation d'être toujours tendu, sérieux, imposant; il a dédaigné ces détails qui pouvaient être nobles, quoique communs, ces grâces simples, ce naturel qui vivifie un ouvrage et lui donne les couleurs vraies. L'idée que la tragédie devait nécessairement faire pleurer, a amené sur la scène des trépas imprévus, qui font ressembler la plume de l'auteur à la faux sanglante de la mort; et d'après une fausse idée voulant toujours arracher des larmes, il en a tari la source. Celui qui a fait une comédie, s'est attaché de son côté à faire rire et n'a eu presque que ce but unique; pour cet effet il a chargé ses portraits, il s'est cru ob-

ligé de contraster fortement avec l'auteur tragique, il a presque dédaigné l'art du premier et tout ce qui était du ressort du pathétique; il n'a pu faire un pas qui ne tendît à la fausse idée, oubliant que vouloir toujours faire rire est une ambition plus ridicule que celle de nous faire toujours pleurer« [1]).

Et se basant sur ces raisons, Mercier sonne un tocsin emphatique: »Tombez, tombez, murailles qui séparez les genres! Que le poète porte une vue libre dans une vaste campagne, et ne sente pas son génie resserré dans ces cloisons où l'art est circonscrit et atténué«. Ce tocsin était le mot d'ordre avoué, ou inavoué de tous ceux qui, tout le long du siècle, tâchaient de faire trouver bon accueil à leurs différentes réformes, sinon en modifiant les anciens genres classiques donc immuables, du moins en constituant de nouveaux genres.

Le peu de raison qu'on avait de borner le théâtre aux deux seuls genres de la tragédie et de la comédie éclatait avec évidence, et ce n'étaient que des habitudes traditionnelles, devenues préjugés, qui l'appuyaient de leur autorité. Fontenelle se chargea de démontrer presque scientifiquement le besoin de nouveaux genres dramatiques [2]). »On connaît assez communément aujourd'hui la suite des couleurs du prisme, rouge, jaune, vert, bleu, violet; notre échelle dramatique lui ressemble, terrible, grand, pitoyable, tendre, plaisant, ridicule: cela est dégradé par nuances depuis la plus sérieuse des impressions que peut faire le théâtre, jusqu'à la plus réjouissante. Par cette comparaison de la suite des couleurs, on voit presque à l'œil ce que nous n'avons exposé jusqu'ici que par raisonnement«. Voyons comment Fontenelle distribue les divers échelons de l'échelle théâtrale: »Il y aura donc des pièces de théâtre qui ne seront ni parfaitement tragédies, ni parfaitement comédies, mais qui tiendront de l'un ou de l'autre genre, et plus ou moins de l'un que de l'autre; comme un vert, qui est certainement un composé du jaune et du bleu, est différent d'un autre vert, parce qu'il entre plus ou moins de jaune ou de bleu dans sa composition. On donnera à ces pièces-là un nom nouveau, si l'on

[1]) *Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique*, 1773. cf. la *Préface* de *Molière*, drame en cinq actes.

[2]) *Préface générale des comédies*. — Oeuvres ed. 1790, t. IV, p. 11—12.



veut: mais si la langue n'a que ces deux noms de tragédie et de comédie, certainement la tragédie aura dans son partage le terrible et le grand, la comédie, le plaisant et le ridicule, et il restera entre les deux un espace qui doit être rempli, s'il le peut être. Or, il le sera, si d'un côté, la tragédie, et de l'autre, la comédie, peuvent employer le pitoyable et le tendre. Il se formera deux espèces mixtes, auxquelles on donnera, si l'on veut, des noms particuliers«.

Fontenelle est philosophe, il ne bataille point pour des noms, que ceux-ci restent les mêmes, pourvu que leur signification s'élargisse.

Entre-temps la comédie gagnait du terrain et trouvait bien des raisons qui lui attiraient des sympathies: ses adeptes enthousiastes étaient assurément bien plus nombreux que ne l'étaient ceux de la tragédie classique.

Donnant lieu à de l'esprit et se basant sur lui, la comédie avait par cela même un passeport pour faire accepter bien des idées nouvelles. Il était bien plus facile de faire un code pour la tragédie qu'un code pour la comédie, celle-ci presque par définition, se refusant à tout précepte trop strict. Ce n'est point sans raison que Boileau s'occupait bien plus de la tragédie que de la comédie. Le dire de Voltaire que tout genre est bon, sauf celui qui ennuie, pourrait s'appliquer particulièrement à la comédie. On pouvait admirer par respect, mais non rire par respect. La nouveauté est étroitement attachée au rire.

Or, la comédie étant moins restreinte par les règles, se trouva servir d'asile à tout esprit un peu audacieux en matière littéraire. Elle poussa son hospitalité jusqu'à se priver, dans quelques occasions, du rire lui même, tout ce qui s'opposait à l'esprit de la tragédie classique, étant nécessairement classé comme comédie. C'est ainsi qu'un beau jour Thalie se réveillera avec étonnement la larme dans l'œil et se verra patronnant la »comédie larmoyante«.

Le champ de la comédie ne fut jamais exactement fixé. Molière ne fut jamais suffisamment rangé aux yeux de Boileau qui, s'il lui pardonnait le *Misanthrope*, ne pouvait lui pardonner Scapin et bien d'autres. Et pourtant la farce considérée en genre non seulement inférieur, mais encore non littéraire, gagnait des suffrages de jour en jour. Les théâtres italiens et les tréteaux

de foire enlevaient des spectateurs à la haute comédie — et il fallait finir par en tenir compte. En attendant, les esprits délicats et peu populaires, comme Fénelon, l'enveloppaient de mépris. Fénelon y confondait Aristophane et les farces contemporaines: »J'avoue qne les traits plaisants d'Aristophane me paraissent souvent bas; ils sentent la farce faite exprès pour amuser et pour mener le peuple«. Et pas plus respectueux pour le siècle classique en France que pour celui des anciens, il ajoute: »Enfin je ne puis m'empêcher de croire, avec M. Despréaux, que Molière, qui peint avec tant de force et de beauté les mœurs de son pays, tombe trop bas quand il imite le badinage de la comédie italienne« [1]). L'esprit général de la littérature au XVIII[e] siècle, qui tendait à s'éloigner de l'idéal pur de l'art, pour se rapprocher de la vie et même de l'action immédiate, ne fit pourtant que prêter de nouveaux moyens de succès à cette comédie abâtardie, en lui fournissant les armes de la satire.

Ce n'est pourtant pas ce genre léger qui paraissait à Voltaire le plus dédaignable, comme le prouve son prologue de l'*Echange* (1747):

Voltaire.

Aimez-vous mieux la sage et grave comédie
Où l'on instruit toujours, et jamais on ne rit,
Où Sénèque et Montaigne étalent leur esprit,
Où le public enfin bat des mains et s'ennuie?

M-me du Tour.

Non, j'aimerais mieux Arlequin
Qu'un comique de cette espèce:
Je ne puis souffrir la sagesse,
Quand elle prêche en brodequin.

Effectivement un mouvement beaucoup plus puissant portait la comédie vers le sérieux, pour des causes diverses.

Il y en avait une d'ordre psychologique. Lorsque l'on observe l'homme dans l'intention de le tourner en ridicule, il arrive qu'on a quelquefois bien plus envie de pleurer que de

[1]) *Lettre à l'Académie.*

rire; en tout cas, l'envie manque de railler, ne fût-ce que parce qu'on se voit être homme aussi, donc sujet aux mêmes railleries. Pour peu donc qu'on soit psychologue un peu profond et qu'on sache sacrifier parfois la recherche du rire à celle de la vérité, il arrive ce qui est arrivé à Molière avec le *Misanthrope*.

Peut-être, est-ce faire trop d'honneur à la comédie sérieuse du XVIIIe siècle que de la rapprocher de quelque façon du chef-d'œuvre de Molière. Elle se dirigeait vers le sérieux pour d'autres raisons encore. Les contemporains de La Bruyère et de son livre aimaient à se reconnaître dans des portraits et développements brillants. On voulut introduire cette même tendance sur la scène, et la tragédie ne s'y prêtant guère, déjà selon l'avis d'Aristote, on se reporta à la comédie. Le Sage et Destouches généralisaient les données de Molière, leurs Avares auraient été plus avares, leurs Tartuffes plus tartuffes que ceux de Molière, en échange ils auraient été moins hommes. Peu à peu ils perdaient en vie ce qu'ils gagnaient en développement rhétorique au sujet des joueurs, des glorieux etc. L'esprit changea de face: insensiblement le rire spontané cédait la place aux intentions et préoccupations plus sérieuses tendant à fixer les caractères.

Pourtant, on ne tarda pas longtemps à découvrir que ce sérieux devait se compliquer d'un autre élément encore, pour répondre aux besoins du public. Quoi de plus froid [1]) que des développements brillants pour tous ceux qui tendaient à rechercher et à produire de l'émotion. Rien n'aide autant à l'émotion que tout ce qui nous fait souvenir de nos joies, de nos souffrances et de notre vie habituelle. Tous ceux qui voyaient le but principal du théâtre dans l'émotion, comme par exemple Dubos ou Lamotte, ne purent ne pas tendre à admettre des

---

[1]) Fénelon avait été encore plus sévère dans les reproches qu'il adressait aux caractères forcés et outrés: il en couvrait même Molière. »Il a outré souvent les caractères: il a voulu par cette liberté, plaire au parterre, frapper les spectateurs les moins délicats, et rendre le ridicule plus sensible. Mais quoiqu'on doive marquer chaque passion dans son plus fort degré et par ses traits les plus vifs, pour en mieux montrer l'excès et la difformité, on n'a pas besoin de forcer la nature et d'abandonner le vraisemblable« (*Let. à l'Ac.*).



sujets qui, plus rapprochés du spectateur, devaient l'émouvoir d'autant plus.

Les préoccupations morales qui emportaient souvent la pensée du siècle d'un vol effréné, comme chez Riccoboni qui aurait voulu effacer la moitié des chefs-d'œuvre classiques, ne laissent point de compliquer ces tendances. Il s'agira bientôt pour les écrivains, non seulement d'éviter les sujets immoraux, mais encore d'éviter les sujets a-moraux (ce qui n'empêche guère la pornographie de surgir quelquefois chez ces mêmes auteurs!). Il importe d'en trouver qui cherchent à améliorer l'état social de l'homme en développant l'homme sensible.

Encore une fois, tous ces mouvements de réformes travaillaient principalement sur le terrain de la comédie qui était bien plus accessible, n'étant point aussi assujettie aux règles que la tragédie. Le résultat en fut que toute pièce qui présentait quelque modification sérieuse apportée au code clasique, fut appelée comédie quitte à se voir attachée l'épithète contradictoire de »larmoyante«.

Dès 1733 La Chaussée lançait un programme dans le prologue de la *Fausse Antipathie*, rédigé en critique tournée aussi bien contre la farce que contre le portrait factice:

Le vrai, le naturel ont des charmes pour moi.
Renvoyez aux forains ces folles rapsodies
Que l'on veut bien nommer du nom de comédies,
Qu'on ne voit qu'une fois, que jamais on ne lit,
Où l'esprit et le cœur ne font aucun profit.
Quoi! nous aurons toujours des farces surchargées,
Une intrigue cousue à des scènes brochées,
Des suppositions, des caractères faux,
Absurdes, indécents, chargés outre mesure;
Des portraits inventés, dont jamais la nature
    N'a fourni les originaux!
    Hé quoi! dans le siècle où nous sommes,
Quelle nécessité d'imaginer des hommes!
De pousser leur folie au suprême degré!
C'est assez des travers que chacun d'eux se donne.
Peignez les tels qu'ils sont. Un ridicule outré
Fait rire, et cependant ne corrige personne«.

Les derniers vers nous disent clairement que la nouvelle tendance ira moins vers l'amusement que vers l'amélioration morale.

Pour mesurer la portée des nouveautés introduites par La Chaussée [1]), il faut considérer que la polarisation, qu'on nous passe l'expression, du théâtre classique, adjugeant le sérieux à la tragédie, et le rire à la comédie, ne souffrait que difficilement et par exception un échange à cet égard. Or, l'usage qui a ses raisons profondes, fixa immuablement que la tragédie doit être réservée aux personnages éloignés du spectateur par quelque moyen, le temps, l'espace ou le rang social (et quelquefois par tous les trois), tandis que la comédie restait désignée comme miroir où le spectateur pouvait deviner ses semblables et lui-même, si le cœur lui en disait.

Nous touchons ici au côté le plus faible de la tragédie classique, du moins aux yeux du XVIII[e] siècle. Comme celui-ci était de plus en plus saisi par les idées et tendances égalitaires, il se sentit facilement révolté par le fait que le genre poétique le plus sérieux restait fermé aux sphères n'appartenant pas à la cour ou du moins à son entourage le plus proche. — Comme nous l'avons dit, cette réserve classique n'était pourtant pas sans avoir quelque raison d'être. La tragédie classique était par excellence la haute tragédie. Ce qu'on y aimait, c'était le sublime, ce qu'on y recherchait c'était le cothurne. Le XVIII[e] siècle se trompa de chemin, en y cherchant de l'émotion quotidienne. Sciemment ou non sciemment, le XVII[e] siècle y avait cherché l'assouvissement de son besoin d'admiration — et ceci non seulement chez Corneille, mais encore chez Racine où la passion et la souffrance s'exhalaient en flots trop contenus pour ne pas prêter à l'admiration. Or, il paraissait impossible aux beaux-esprits du XVII[e] siècle de toucher au sublime et d'employer le haut cothurne tragique à l'aide de personnages provenant des sphères basses ou moyennes. Et ici ils avaient peut-être raison, puisqu'il n'y a de haute tragédie française, grecque ou shakespearienne, qui ne choisisse comme héros, des personnages très distants du spectateur bourgeois.

La Chaussée partageait probablement cette opinion, en

---

[1]) v. Lanson, *N. de la Chaussée et la comédie larmoyante*, 1887.



partie du moins, car il ne pensa guère à la tragédie bourgeoise qui faisait son apparition en Angleterre avec George Lillo et son *Marchand de Londres* (1730). Son effort n'en servit pas moins à frayer le chemin à ce nouveau genre anglais. Il sapa l'étroitesse du préjugé classique, en gagnant l'opinion du public en faveur du sérieux qu'il introduisit dans la comédie, donc dans la représentation des classes moyennes. Ce sérieux, c'était l'émotion; il la comprenait douce et tranquille, mais il ouvrit le chemin à ceux qui la comprendront véhémente et agitée. La carrière était ouverte pour tous ceux qui, ne voulant point hausser leurs héros sur des cothurnes dès la première scène et dans chaque accent, tendaient au contraire à arriver par la voie du simple et du naturel à des moments rendus sublimes par la souffrance — carrière énorme que ne remplira peut-être point le XVIIIe siècle.

L'effort de la Chaussée fut suivi d'un succès prononcé quoique passager de la part du public, et d'une estime reconnaissant la bonne volonté de l'auteur de la part des beaux-esprits de l'époque. Nonobstant sa réserve dans le prologue de l'*Echange*, que nous citions tout à l'heure, Voltaire avait voulu s'essayer dans le nouveau genre. Considérant l'*Enfant prodigue* comme lui appartenant, il argumente en sa faveur dans la *Préface* datée de 1738: »Si la comédie doit être la représentation des mœurs, cette pièce semble assez de ce caractère. On y voit un mélange de sérieux et de plaisanterie, de comique et de touchant. C'est ainsi que la vie des hommes est bigarrée; souvent même une seule aventure produit tous ces contrastes. Rien n'est si commun qu'une maison dans laquelle un père gronde, une fille occupée de sa passion pleure, le fils se moque des deux, et quelques parents prennent différemment part à la scène. On raille très souvent dans une chambre ce qui attendrit dans la chambre voisine; et la même personne a quelquefois ri et pleuré de la même chose dans le même quart d'heure«. Les yeux fixés ainsi sur la promiscuité de la vie, où tous les sentiments se suivent et se côtoient de près, Voltaire pousse sa tolérance jusqu'aux plus lointaines limites: »Nous n'inférons pas de là que toute comédie doive avoir des scènes de bouffonnerie et des scènes attendrissantes. Il y a beaucoup de très bonnes pièces où il ne règne que de

la beauté; d'autres toutes sérieuses, d'autres mélangées, d'autres où l'attendrissement va jusqu'aux larmes. Il ne faut donner l'exclusion à aucun genre; et, si l'on me demandait quel genre est le meilleur, je répondrais: »Celui qui est le mieux traité«. Ce qui appelle l'attention dans ce passage c'est l'opposition des pièces »où il ne règne que de la beauté« à d'autres »toutes sérieuses«: les premières indiquent apparemment la haute tragédie.

En 1749 la comédie larmoyante se vit attaquée par Chassiron dans ses *Réflexions sur le comique larmoyant.* L'auteur lui enlevait toute raison d'exister, comme à un genre inférieur et bâtard. Voltaire polémise en partie avec cet ouvrage dans la *Préface* de *Nanine* (1749), voyant parfaitement que »la petite comédie de Nanine tient beaucoup en quelques endroits« de ce nouveau genre. Il commence par donner raison à l'académicien de la Rochelle (pseudonyme de Chassiron), sans penser toutefois à la comédie sérieuse: »Il condamne avec raison tout ce qui aurait l'air d'une tragédie bourgeoise. En effet que serait-ce qu'une intrigue tragique entre des hommes du commun? ce serait seulement avilir le cothurne; ce serait manquer à la fois l'objet de la tragédie et de la comédie; ce serait une espèce bâtarde, un monstre né de l'impuissance de faire une comédie et une tragédie véritable«. Chassiron admettait les larmes dans la comédie dans le cas où il s'agirait de »la passion de l'amour«; c'est à ceci que s'attache Voltaire en croyant comprendre que Chassiron ne pouvait penser en ce disant qu'à l'amour naïf et tendre, qui seul est du ressort de la comédie, et non à l'»amour furieux, barbare, funeste, suivi de crimes et de remords« appartenant en propre à la tragédie. Voltaire admet ici dans la comédie larmoyante, uniquement les sujets d'amour »naïf et tendre«, tandis que tout autre conflit tragique entre personnages de sphères inférieures, appartient selon lui à la tragédie bourgeoise qu'il blâme. — Il s'agit maintenant pour Voltaire de s'expliquer au sujet de la comédie d'amour à laquelle il permet d'être larmoyante. Ce qui est décisif pour lui, c'est qu'il préfère voir ériger un nouveau genre, que voir abaisser la haute tragédie. Or, la haute tragédie classique en France, nous le savons déjà, ne manque pas de certaines tares: »dans notre nation, la tragédie a commencé par s'approprier

le langage de la comédie. Si l'on y prend garde, l'amour dans beaucoup d'ouvrages, dont la terreur et la pitié devraient être l'âme, est traîté comme il doit l'être en effet dans le genre comique. La galanterie, les déclarations d'amour, la coquetterie, la naïveté, la familiarité, tout cela ne se trouve que trop chez nos héros et nos héroïnes de Rome et de la Grèce, dont nos théâtres retentissent, de sorte qu'en effet l'amour naïf et attendrissant dans une comédie n'est point un larcin fait à Melpomène, mais c'est au contraire Melpomène qui depuis longtemps a pris chez nous le brodequin de Thalie«. De cette manière le nouveau genre occupe une place intermédiaire entre les deux genres classiques, et c'est la région limitrophe entre eux deux qui, lui appartenant en propre, décide de la nécessité de son existence: »C'est dans ce point, où la tragédie s'abaisse et où la comédie s'élève, que ces deux arts se recontrent et se touchent; c'est là seulement que leurs bornes se confondent«. A ce titre la comédie sérieuse devra participer aux caractères de ses deux voisines; elle ne pourrait se borner à l'une: si elle ne s'en tenait qu'à la comédie, elle n'en serait point distincte, si elle se privait de son aide, elle devrait être absolument rejetée selon l'avis de Voltaire: »La comédie, encore une fois peut donc se passionner, s'emporter, attendrir, pourvu qu'ensuite elle fasse rire les honnêtes gens. Si elle manquait de comique, si elle n'était que larmoyante, c'est alors qu'elle serait un genre très vicieux et très désagréable« [1]).

Voltaire se joint cette fois ci à la tendance que nous signalions tout à l'heure, à la tendance qui faisait admettre dans la comédie tout ce qui s'opposait à la tragédie classique. Il ne le fait pourtant qu'en une certaine mesure, ne réservant la comédie sérieuse qu'aux sujets d'amour qu'il trouvait de trop dans la haute tragédie.

Cette réserve de Voltaire ne fut point partagée par ses contemperains. Son ennemi trop décrié, Fréron s'occupe de la question dans ses *Lettres sur quelques écrits de ce temps* [2]). Tout en dennant raison à Chassiron dans ce qu'il n'est point naturel de rire et pleurer à la fois, il n'en tire qu'un argument

1) *Ibid.*
2) 1751. t. IV, 1. Cité Vial-Denise, *loc. cit.*



de plus en faveur d'une comédie entièrement sérieuse: »L'alliance du comique et du plaintif les a tous également choqués, et avec raison. Eh bien! il n'y a qu'à rompre ce mariage. Il n'y a qu'à faire des pièces purement attendrissantes, sans aucun mélange de comique«. Il occupe ainsi un point de vue parfaitement opposé à celui de Voltaire qui exigeait ce mélange comme condition sine qua non. Fréron en appelle de l'art à la nature, du code classique au cœur du public: »En effet, doit-on prescrire à l'art des limites, quand la nature n'en a pas? Les infortunes des rois et des héros auront-elles seules le privilège exclusif de nous émouvoir? Lorsque dans le monde on nous fait le récit d'un malheur arrivé à un de nos semblables, nous en sommes quelquefois attendris jusqu'aux larmes. Pourquoi ce malheur ne nous serait-il pas présenté sur la scène?«. Il n'y a point de raison pour laquelle il faudrait considérer le théâtre comme genre entièrement à part, n'étant aucunement en rapports avec tous les autres; tout au contraire on peut les désigner avec clarté: »Nous avons des romans héroiques... des romans de caractère... des romans comiques... des romans de sentiment... D'où vient, n'aurions-nous pas autant d'espèces différentes sur la scène? Les tragédies répondent aux romans héroïques, les bonnes comédies aux romans de caractère et d'intrigues; les farces aux romans comiques... Les pièces attendrissantes seront d'après les romans tendres et passionnés«. Jusqu'ici il n'y a que droits égaux, il y a plus: la préférence devrait aller vers le genre sérieux: »Je dis plus. Le genre larmoyant, puisqu'on l'appelle ainsi, me paraît plus naturel, plus conforme à nos mœurs, que la tragédie. Les passions de Melpomène sont des passions violentes, portées jusqu'à l'excès: les nôtres sont réprimées par l'éducation et par l'usage du monde. Les vices qu'elle peint sont des crimes; les nôtres sont des faiblesses. Les héros sont des rois, et nous sommes des particuliers. Enfin les tableaux qu'elle offre à nos yeux n'ont aucune ressemblanee avec ce qui nous touche et nous occupe dans le cours ordinaire de la vie«.

Si Fréron est représentatif de son siècle en ce que les égards sociaux sont décisifs pour lui, ainsi que nous venons de le voir, il l'est encore par sa préoccupation du progrès au théâtre, comme dans les autres branches de la vie sociale.

Comme son siècle encore, dans les questions littéraires il n'est point révolutionnaire, mais bien évolutionnaire, il reste plein de respect pour la tradition littéraire, et n'ose y toucher: »Nous ne nous proposons point... de changer l'ancienne constitution du poème comique. Ce ne sont point des comédies que nous donnons; ce sont des drames moraux, des pièces de sentiment (remarquons l'expression »drames«). Nous avons eu tort d'associer quelquefois les ris folâtres du brodequin à la tristesse de nos sujets. Mais si désormais nous nous bornons au touchant et au pathétique, quels reproches pourrez-vous nous faire? Molière, selon vous, par ses comédies de caractère, a frayé un chemin inconnu à l'Antiquité. Le sentiment nous a ouvert une route inconnue à Molière«. Des 1751 Fréron considère le sentiment comme facteur principal du progrès littéraire contemporain: c'est caractéristique et important. Pour ce qui est du progrès moral, Fréron se rencontre avec Muralt: le genre nouveau »à cet égard, l'emporte sur le genre comique, qui flatte notre malignité bien plus qu'il ne nous corrige«.

Fontenelle dans la *Préface* citée déjà ci dessus, trouve une nouvelle excuse, ou une nouvelle raison pour le genre sérieux. Il ne faut pas trop lui reprocher d'être un genre mixte. En considérant attentivement la tragédie française dans laquelle Racine est plus goûté encore que Corneille, donc le genre »pitoyable et tendre« plus que le »grand«, on ne peut ne pas avouer que »à considérer le nombre de pièces que nous avons en différents genres, notre théâtre n'est pas absolument dans le pur tragique, mais plutôt dans un tragique mixte, ou du moins, penche beaucoup de ce côté là«. C'est la pensée de Voltaire vue d'un autre côté: l'amour était dans la tragédie classique une tare pour celui-ci, tandis que pour Fontenelle la tragédie n'en reçoit qu'une teinte d'un genre spécial. Fontenelle étant moins orthodoxe est ainsi plus large que Voltaire.

Si l'on cherchait la raison de la différence entre la pure tragédie classique de la Grèce, et la tragédie mixte du siècle classique en France, Fontenelle nous l'expliquerait aisément: »On s'imagine naturellement que les pièces grecques et les nôtres ont été jugées au même tribunal, celui d'un public assez égal dans les deux nations; mais cela n'est pas tout à fait vrai. Dans le tribunal d'Athènes, les femmes n'avaient pas de voix,

ou n'en avaient que très peu. Dans le tribunal de Paris, c'est précisément le contraire. Il est donc question de plaire aux femmes qui, assurément, aimeront mieux le pitoyable et le tendre, que le terrible et même le grand; et je ne crois pas, au fond, qu'elles aient grand tort«.

Quant au gros argument de Chassiron, tant répété par d'autres sur la difficulté de rire et pleurer ensemble, Fontenelle le nie par expérience: »Il me souvient d'avoir vu une scène italienne entre Lélio et Arlequin, où j'étais attendri à tout ce que disait Lélio, et je riais à toutes les reprises d'Arlequin, sans que cette singulière alternative manquât jamais. J'en fus encore plus étonné que diverti, et je remarquai bien ce phénomène théâtral qui me parut unique«. Et il conclut en empruntant des termes à la chimie, comme il en empruntait aussi à la théorie des couleurs du prisme: »Cela s'appelle faire un mélange per intima, par les plus petites parties, comme disent les chimistes«. D'ailleurs, il n'y a point de nécessité à prendre au pied de la lettre ce mélange du rire et de l'émotion: »il sera toujours possible de tenir le plaisant et le tendre en gros pelotons assez séparés, et même, si l'on veut, on y pourra souvent ménager des nuances intermédiaires«.

En tout cas, le nouveau genre étant un genre mitoyen, devra exclure naturellement tout ce qui tient aux extrêmes de l'échelle, au terrible autant qu'au bouffon. Restera »tout le ridicule des mœurs et des caractères, et même d'une infinité de situations et d'événements«. aussi bien que d'autre part »le pitoyable et le tendre auront tout leur jeu sans aucune contrainte« dans le nouveau drame. Puisque aussi, »le pitoyable et le tendre sont ce qui cause les plus fortes impressions du théâtre, et en même temps celles que l'on aime le mieux resentir«, »notre comédie placée au milieu du dramatique, y prendra justement tout ce qu'il y a de plus touchant et de plus agréable dans le sérieux, et tout ce qu'il y a de plus piquant et de plus fin dans le plaisant«. Si ce genre n'avait d'autres avantages, il lui resterait toujours celui d'en être un nouveau, bien qu'encore Fontenelle ne manque pas de citer une tradition: celle du *Misanthrope*, et celle de Destouches, La Chaussée et Gresset (la *Préface* de Fontenelle est de 1751).

Cherchant des sujets pour ce nouveau genre, Fontenelle

propose encore de ne pas oublier la »vie ordinaire« des héros classiques, empereurs et grands hommes; il suppose qu'ils pourraient être héros de comédies comme ils étaient héros de tragédies. De même on peut hausser les personnages des sphères moyennes jusqu'à la tragédie, et Fontenelle s'appuie ici de l'autorité des pièces anglaises, en particulier de la *Fair penitent* de Nicolas Rowe (1703): il touche ici à la tragédie bourgeoise.

En homme dont la moitié de sa vie centenaire appartient au siècle de critique et de révision, Fontenelle ne voit guère d'entrave sérieuse au développement infini des genres:

> »Toujours il me paraît certain que nous sommes en droit d'examiner si, en fait de théâtre, nous n'aurions pas quelquefois des habitudes, au lieu de règles; car les règles ne peuvent l'être qu'après avoir subi les rigueurs du tribunal de la raison. Peut-être sommes-nous trop libres; nous pouvons gagner, nous pouvons perdre, ou, pour mieux dire, nous gagnerons toujours, quand même la gêne augmenterait. Par bonheur, nous sommes dans un siècle où les vues commencent sensiblement à s'étendre de tous côtés; tout ce qui peut être pensé ne l'a pas été encore, l'immense avenir nous garde des événements que nous ne croirions pas aujourd'hui, si quelqu'un pouvait les prédire«.

Ce qui rassure encore Fontenelle au sujet de la nouvelle voie ou s'est engagé le théâtre, c'est le large horizon qu'elle ouvre à l'utilité sociale; par cela même le nouveau genre se trouve en pleine harmonie avec tout le mouvement du siècle: »Il aurait d'autant plus d'utilité qu'il rendrait la représentation plus conforme à la vie ordinaire. Je me crois dispensé (Fontenelle relève ici l'argument de Muralt) de m'appliquer ce que font des empereurs, ils sont trop hauts pour moi, je ne daigne pas m'appliquer ce que font des saltimbanques, ils sont trop bas; et les uns et les autres ne sont que dans des cas extraordinaires, où je ne me trouve jamais: la conséquence se tire d'elle-même«[1]).

C'est ce même égard social qui fait devenir de Bougainville un défenseur de La Chaussée[2]). Si Molière peignait les

---

[1]) *Ibid.*

[2]) *Disc. de récep. à l'Ac. fr.* (30. V. 1754). Cité Vial-Denise, loc. cit

vices de caractère, pour avertir ses contemporains, nous n'en avons plus besoin; les objets de la satire de Molière »seraient aujourd'hui trop peu séduisants pour être contagieux«. Il fallait trouver autre chose, et les contemporains de La Chaussée »lui parurent assez éclairés pour n'avoir plus besoin d'être avertis des ridicules grossiers que la malignité saisit d'elle-même, et que l'amour propre évite«. Quels sont les travers qu'il trouve bon de réfuter, quels sont les idéals qu'il desirerait rendre aimables? »..il réserva son pinceau pour ceux dont la source est dans des abus accrédités par le préjugé, ou dans des vices consacrés par la mode«, d'autre part il »pensa qu'un des plus sûrs moyens de leur faire aimer la vertu (aux contemporains), était de la leur montrer sous des images touchantes, et dans des situations à peu près semblables à celles qui se répètent tous les jours sur la scène ordinaire de la société...« Plus de rire, mais le touchant et l'émotion.

L'effet n'en est point douteux selon l'auteur: le spectateur sort du théâtre emportant un examen de conscience accompli aussi bien qu'un acte de contrition et une promesse de progrès moral. »Le spectateur, tantôt saisi d'admiration, tantôt ému de tendresse, sort en mesurant le degré d'estime qu'il se doit à lui-même, sur le degré de plaisir qu'il a ressenti: plaisir dont l'impression douce et pure s'étend à ses mœurs, parce qu'elle lui est communiquée par des personnages, qu'après le spectacle il retrouve dans le monde sous les noms de ses amis, de ses pareils, de ses rivaux«. Bougainville reprend l'argumentation de Fontenelle: »Comme leur sphère est la sienne, il se sent capable d'atteindre à leurs vertus; comme il ne leur arrive rien qu'il ne puisse éprouver, il s'approprie leur expérience, il apprend d'eux à se garantir des mêmes écueils. Convaincu, par leur exemple, que la dignité des âmes est indépendante de celle des rangs, il reconnaît qu'il n'est point d'état où l'on ne puisse aspirer à l'héroisme, parce que ce n'est ni l'éclat des titres, ni la pompe de l'appareil, mais la grandeur de l'effort et la noblesse du motif, qui constituent le mérite d'une action«.

Quatre ans plus tard, en 1758 Rousseau lança sa *Lettre à d'Alembert*, où il critiquait avec tant de véhémence tous ceux qui considèrent comme un mérite de s'émouvoir au spectacle: voici le pendant au »degré d'estime« mesuré sur le »degré de

plaisir« de Bougainville. Celui-ci se rencontre ici avec Shaftesbury qui voyait dans la tragédie classique française le tableau fidèle de l'asservissement social en France, et qui niait ainsi toute possibilité d'une influence sociale plus prononcée, venant de cette tragédie. De Bougainville semble voir les mêmes défauts dans la tragédie classique et veut pour ceci la remplacer, peut-être mieux, la compléter par sa sœur cadette, la comédie larmoyante. Le théâtre devient un haut tribunal moral, un temple de recueillement et de prêche. Le chemin est ouvert pour qu'un archiprêtre enthousiaste et éloquent paraisse et prophétise la gloire du nouveau genre dans la carrière éclatante qui l'attend, en gagnant de nouveaux prosélytes.

Le mouvement qui portera bientôt toute l'Europe vers la tragédie bourgeoise ou domestique, vers le »bürgerliches Drama« comme diront les Allemands, est habituellement mis entièrement sous le patronage anglais, et en particulier sous celui de George Lillo et de son *Marchand de Londres* (1730). La comédie sérieuse ne portant point une teinte purement tragique en reste assez indépendante; nous avons vu que dès longtemps le mouvement dramatique y tendait. Cette comédie sérieuse contribua puissamment à établir dans la conscience littéraire des contemporains, qu'il y avait lieu de ressentir de sérieuses émotions en dehors du domaine de la tragédie classique. Ce qui souvent ne faisait voir dans la comédie sérieuse qu'une comédie, c'était son nom: et celui-ci, répétons le, provenait de la tendance signalée à faire entrer dans la comédie tout ce qu'on ne pouvait faire passer dans la tragédie. Bien des germes de la tragédie bourgeoise se trouvent dans la comédie larmoyante, et le fait même du sérieux existant en dehors des bornes de la tragédie classique, est à même de prouver que la force qui poussera la France avec l'Europe entière vers le drame domestique, peut être considérée en grande partie comme fruit de la sève nationale et ouvrage du travail français.

DEUXIÈME PARTIE

INTERVENTION D'UNE FORTE INDIVIDUALITÉ: DIDEROT

Les divers phénomènes du mouvement esthétique au XVIII[e] siècle, que nous venons de passer en revue, nous paraissent encore détachés et dénués de liens organiques. Pour les coordonner, ou — ce qui est mieux — pour les trouver coordonnés, il suffit de considérer un esprit qui ramasse en lui, comme en une lentille, les mille rayons de la pensée du siècle, et les projette en un faisceau de lumière claire.

CHAPITRE PREMIER.

Le personnage.

Il n'est pas facile d'écrire sur Diderot, il est bien plus difficile encore de fixer ses idées sur tel ou tel objet. Fixer veut dire délimiter; or, rien n'est plus difficile à trouver dans l'œuvre de Diderot que des limites. Sa vie durant, il n'a fait autre chose que vivre, agir, parler et écrire en improvisateur; de là, sa grandeur et ses défauts; de là l'extrême difficulté d'arriver à extraire de ses écrits un entier organisé.

Peu de gens ont été à tel point improvisateurs, par nature et inclination. A chaque instant il part comme un cheval emporté; son esprit s'élance en gerbes de feu d'artifice à propos de tout. Son idée s'en empare, il ne se possède plus; il parle tout entier. S'il oublie son interlocuteur c'est qu'il s'oublie lui-même; il ne voit que son idée. »Votre Diderot est un homme bien extraordinaire, écrit Catherine II à Mme Geoffrin [1]), je ne me tire pas de mes entretiens avec lui sans avoir les cuisses meurtries et toutes noires; j'ai été obligée de mettre une table entre lui et moi pour me mettre, moi et mes membres à l'abri de sa gesticulation«. Et d'Escherny, qui cite ce billet, ajoute:

---

[1]) D'Escherny, *Mélanges de littérature, d'histoire*, etc. cité éd. **Assézat. vol. XX, p. 188.**

»Cette gesticulation était si connue qu'on l'accusait de s'emparer à table des bras de ses deux voisins, de ne cesser de parler et de n'en pas moins manger de plus grand appétit«. Un tel enthousiasme, une telle force de conviction se dégagent de sa personne pendant ces discours, que l'auditoire se sent peu à peu envahi, dominé. Ses yeux flamboient, sa voix tremble, grâce au courant de pensées trop tendu qui doit passer par son gosier trop étroit.

S'il écrit, c'est de même. On a beau nous prévenir que quiconque ne l'a pas entendu, ne le connaît guère: il n'y paraît pas. Ses phrases brûlent le papier, non de tendresse et de sentiment contenu, comme chez Rousseau, mais bien d'enthousiasme et de joie de vivre. Diderot écrit comme il parle. Nulle possibilité de distinguer chez lui le langage écrit du langage parlé, et si celui-là est quelquefois ampoulé, on sent très bien qu'il ne fait que copier celui-ci dans ses accès d'enthousiasme. Il ne donne jamais plus de soin à un écrit qu'à un discours, ou plutôt qu'à une causerie. Il ébauche dans un livre comme il ébauche dans une conversation. D'ailleurs, est-il capable de faire ce que nous appelons un livre? En a-t-il fait, si ce n'est le *Neveu de Rameau* qui est assez court pour rester une improvisation, il est vrai, pour cette fois admirablement membrée et équilibrée? Il ne fait qu'aligner ses pensées comme elles lui viennent sous la plume. Si tel ou tel objet ne lui en donne guère, c'est un martyre pour lui d'écrire à ce propos. Tel était le cas pour maints articles de la *Correspondance* de Grimm, et tel devait être le grief contre maintes parties de l'*Encyclopédie*.

Diderot est incapable de régir ses pensées, de les amener peu à peu à certaines fins prévues. Il ne peut que verser sur le papier des pensées qui, si elles sont organisées, ne le doivent qu'à elles-mêmes. Elles se sont agencées dans la tête de l'auteur, sans son travail et avant le moment où il les a aperçues. Si tel est le génie, il en a véritablement des moments. Il ne saurait donc donner un compte rendu fidèle d'un livre ou d'une conversation; il ne peut que les refaire à sa guise. Il ne laisse pas pour la plupart d'être persuadé de sa fidélité envers l'ouvrage traité, lorsqu'il a fourni la teneur d'un tout nouveau livre. Quelquefois pourtant il s'attrappe sur le fait, non

sans un grain d'ironie: »Je vis beaucoup dans ma robe de chambre; je lis; j'écris d'assez bonnes choses, à propos de fort mauvaises que je lis« dit-il au sujet de son travail pour la *Correspondance* de Grimm. Et avec la même pointe d'ironie il ajoute encore: »Lorsqu'il n'y a point de livres nouveaux dont je puisse rendre compte, je fais des extraits de livres qui ne sont pas, en attendant qu'on les fasse« [1]).

Satisfait de son extrème liberté de pensée, il souligne les défauts de la méthode comme telle: il avait gardé de l'allure et de l'aisance dans sa pensée vagabonde, que lui fallait-il de plus? »Si j'osais, je vous avancerais ici un beau paradoxe, c'est qu'en bien des circonstances, rien ne fatigue tant en pure perte que la méthode. Elle gêne l'esprit, elle captive la mémoire, elle applique. C'est un fil qui vous conduit à la vérité, mais qu'il ne faut jamais lâcher. Quittez le un moment; perdez-le de vue et vous êtes égaré. Si vous vous proposiez d'apprendre les mots de la langue à un enfant en commençant par les mots A, passant aux mots B, et ainsi de suite, il aurait atteint la fin de sa vie, avant la fin de l'alphabet« [2]).

Il est naturel que le manque de système et de méthode ne saurait ne pas être nuisible à certaines parties de la pensée; aussi y-a-t-il nombre de pages dans Diderot qui sont loin de présenter beaucoup d'intérêt. Il garde au contraire toute notre attention sitôt que la pensée individuelle et constructive prend le dessus, c'est à dire dans toutes les larges hypothèses opérant sur un matériel facilement accessible à tout être pensant et n'exigeant nul assemblage d'observations et de faits par trop spéciaux. Telles sont les hypothèses portant sur les phénomènes intérieurs de l'âme, perceptibles à tous ceux qui ont un certain degré, d'autant plus, un puissant degré de faculté observatrice. Il est donc très naturel que Diderot se soit dirigé vers les sciences philosophiques qui n'ont besoin d'autre expérimentation que celle de la pensée.

Pourtant, Diderot était trop enthousiaste et trop vibrant d'une intensité puissante de sentiments, pour se borner à être logicien. Privé de tout don poétique, privé même, et à un très

---

[1]) A M[lle] Volland, *Oeuvres* ed. cit. vol. XIX, p. 230.

[2]) *La botanique*, vol. VI, p. 375—6. Nous citons toujours d'après l'édition Assézat.

haut degré, de la puissance créatrice de figures et d'âmes vivantes, il ne lui restait qu'à introduire la vie sentimentale sous l'objectif scientifique, de manière pourtant à se sauvegarder de toute sécheresse d'analyse, et à trouver une large carrière pour son besoin toujours éveillé d'enthousiasme et de verve. Toutes ces conditions furent entièrement remplies par l'art considéré en objet d'observation et en sujet d'enthousiasme.

D'autre part, Diderot possédait-il le don, ou le malheur, d'une profonde sentimentalité? Nous ne le pensons pas. Il semble que la profondeur des sentiments implique en partie leur durée; or, le fait même que Diderot était infatigable à promener à l'infini son intérêt d'un objet à l'autre, non seulement un intérêt de curiosité, mais encore un intérêt d'enthousiasme et d'attachement, ce fait même semblerait témoigner contre la profondeur de ses sentiments. Ses contemporains ne pensaient pas autrement. Mlle de Lespinasse, une des femmes les mieux conditionnées pour le connaître, étant amie de d'Alembert, écrivait à son sujet: »Il me plaît fort, mais rien de toute sa manière ne vient à mon âme; sa sensibilité est à fleur de peau; il ne va pas plus loin que l'émotion. Je n'aime rien de ce qui est à demi, de ce qui est indécis, de ce qui n'est qu'un peu«. Ce n'est pas cette sensibilité qui manque à Diderot. Il pleure à toute occasion, il a des effusions d'amitié en écrivant à Grimm, qui pourraient inspirer de la jalousie à une maîtresse. Il s'écrie, il se pâme à chaque petit accent sensible, personne n'a plus aimé Richardson.

Doué de sensibilité et d'enthousiasme, d'autre part nullement prédestiné à jouer un rôle semblable à celui du chevalier Desgrieux, même dans le cas où il aurait rencontré la merveille introuvable d'une Manon doublée d'une Paméla, Diderot inclinait tout naturellement vers l'art. Qu'est-ce qui aurait pu lui offrir plus d'occasions d'enthousiasme, de rêverie, de transport et d'émotion que l'art considéré dans toutes ses branches, plastiques autant que poétiques? Aussi peut-on dire que véritablement l'art joua un rôle primordial dans les occupations intellectuelles de l'auteur. On s'étonne de le voir s'occuper un beau jour des Salons; il y a des données qui font supposer que, bien avant cette date, il rêvait au beau et à l'art. L'art semble avoir été une de ses préoccupations constantes.

Nous étant proposé de réunir les pensées de Diderot sur ce sujet, nous n'avons point tardé à voir la difficulté de notre tâche. Il s'agit de la même difficulté que nous signalions dès le début, pour quiconque voudrait délimiter une partie de la pensée de Diderot. Evidemment, improviser veut dire voir des éternels liens, de constantes coïncidences entre tous les phénomènes rencontrés. Mais il y a encore une entrave d'un égal sérieux, et peut-être même encore plus grave. N'ayant point le frein d'une méthode, ni celui d'un souvenir exact de ce qu'on disait la veille, on est facilement porté à dire le contraire de ce qu'on disait tantôt. Personne n'y était plus porté que Diderot: loin de toujours s'en rendre compte, et encore plus éloigné de toujours l'avouer au lecteur, il nous a laissé entièrement le soin de le découvrir en faute; pourtant, comme suite naturelle de son inconséquence, ne nous étonnons pas si, de temps en temps, il entrevoit quand même son défaut, et tâche de l'expliquer en nous découvrant ainsi certains traits intéressants de sa personnalité: »S'il m'arrive d'un moment à l'autre de me contredire, c'est que d'un moment à l'autre j'ai été diversement affecté, également impartial quand je loue, et quand je me dédis d'un éloge, quand je blâme et quand je me dépars de ma critique« [1]). En une autre occasion, il nous laisse entrevoir ce qui influait sur ses appréciations au point de les rendre si peu stables: »Je suis un peu quinteux, comme vous savez; la moindre variation qui survient dans mon thermomètre physique ou moral, le souris de celle que j'aime, un mot froid de mon ami, une petite bêtise de ma fille, un léger travers de sa mère, suffisent pour hausser ou baisser à mes yeux le prix d'un ouvrage« [2]). Diderot nous a laissé en plus un portrait du Langrois [3]), dans lequel nous le reconnaissons assez bien, malgré les restrictions qu'il n'a pas manqué de faire à cette ressemblance: »Les habitants de ce pays ont beaucoup d'esprit, trop de vivacité, une inconstance de girouette; cela vient, je crois, des vicissitudes de leur atmosphère, du serein au pluvieux. Il est impossible que ces effets ne se fassent sentir sur eux, et

---

[1]) *Salon* 1767, vol. XI, p. 288.

[2]) *Sur la peinture* (Le Mierre), vol. XIII, p. 178—9.

[3]) *à M-lle Volland,* vol. XVIII, p. 376.

que leurs âmes soient quelque temps de suite dans une même assiette. Elles s'accoutument ainsi, dès la plus tendre enfance, à tourner à tout vent«, Remarquons le lecteur de Dubos et de Montesquieu dans ces lignes sur l'influence du climat. »La tête d'un Langrois, achève Diderot, est sur ses épaules comme un coq d'église au haut d'un clocher: elle n'est jamais fixe dans un point; et si elle revient à celui qu'elle a quitté, ce n'est pas pour s'y arrêter. Avec une rapidité surprenante dans les mouvements, dans les désirs, das les projets, dans les fantaisies, dans les idées, ils ont le parler lent«. Et maintenant il passe à l'application: »Pour moi, je suis de mon pays; seulement le séjour de la capitale et l'application assidue m'ont un peu corrigé. Je suis constant dans mes goûts; ce qui m'a plu une fois me plaît toujours, parce que mon choix est toujours motivé: que je haïsse ou que j'aime, je sais pourquoi«. Observons la contradiction avec le passage du *Salon* de 1767 cité plus haut, qui nous paraît d'ailleurs mieux répondre à la réalité. Ajoutons que ces deux passages ne sont nullement de date espacée. Ici même d'ailleurs, Diderot ne tarde pas à donner certaines raisons qui affaiblissent cette prétendue stabilité de ses goûts: »Il est vrai que je suis porté naturellement à négliger les défauts et à m'enthousiasmer des qualités. Je suis plus affecté des charmes de la vertu que de la difformité du vice; je me détourne doucement des méchants, et je vole au devant des bons. S'il y a dans un ouvrage, dans un caractère, dans un tableau, dans une statue un bel endroit, c'est là que mes yeux s'arrêtent; je ne vois que cela; je ne me souviens que de cela; le reste est presque oublié«. Autrement dit, et d'après son propre aveu, il juge et il estime d'après ce qui lui plaît au moment donné. S'il change d'avis, s'il apprécie autrement qu'au moment précédent, c'est qu'il est autrement frappé. Rien de plus proche de ce que nous appelons aujourd'hui la critique impressionniste. Ainsi que dans le sentiment Diderot ne dépassait point l'émotion, dans la critique d'art il ne dépasse guère l'impression. Ce n'est pas peu de la savoir bien définir; la critique impressionniste doit beaucoup à Diderot qui l'a inaugurée.

Cette impressionnabilité de Diderot modela son visage qui fut à son tour difficile à rendre en peinture. Voyons comme il souligne le manque de ressemblance de son portrait fait par

Michel Van Loo: »Mes enfants, je vous préviens que ce n'est pas moi. J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serein, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste. J'avais un grand front, des yeux très vifs, d'assez grands traits, la tête tout à fait du caractère d'un ancien orateur, une bonhomie qui touchait de près à la bêtise, à la rusticité des anciens temps... J'ai un masque qui trompe l'artiste; soit qu'il y ait trop de choses fondues ensemble, soit que, les impressions de mon âme se succédant très rapidement et se peignant toutes sur mon visage, l'œil du peintre ne me retrouvant pas le même d'un instant à l'autre, sa tâche devienne beaucoup plus difficile qu'il ne le croyait« [1]).

Toutefois, l'impressionnisme n'existe pas en unique maître dans l'âme de Diderot. Nous trouvons au début de sa carrière une pensée qui ne laisse pas de nous frapper vu cet impressionnisme même: »Une seule démonstration me frappe plus que cinquante faits« [2]). Si cette phrase se trouve même ne concerner qu'un détail de sa nature et de ses inclinations, il l'a développé par un exercice fréquent. Diderot allait devenir un des chefs du mouvement matérialiste en France, il devait, dans l'avenir, s'appuyer sur des faits tirés des sciences naturelles. Or, comme il le dit lui-même, »il ne faut qu'un instant pour former un système; les expériences demandent du temps« [3]), du temps, et de la patience, pourrait-on ajouter. C'est ce qu'on ne pouvait demander à Diderot. Il s'échauffait trop vite, il arrivait bien trop rapidement aux larges vues d'ensemble, pour s'astreindre à rassembler avec une minutiosité scrupuleuse de nombreux menus faits, par voie d'expérimentation et d'observation [4]). Par contre, il était absolument naturel que lui, Diderot, qui vivait en de continuelles ébauches improvisées, devait être touché principalement par une opération d'ensemble, et non de détail, par une hypothèse ou une démonstration: ceci à la condition pourtant que cette hypothèse ou cette démon-

---

[1]) *Salon* 1767, vol. XI, p. 21—2.

[2]) *Pensées philosophiques* X, ed. Ass. vol. I, p. 149.

[3]) *Ibid.*, vol. I, p. 403.

[4]) Le soin qu'il eut de ramasser tant d'observations de détails pour divers articles spéciaux de l'*Encyclopédie* ne nous contredit pas, vu que ces articles étaient de portée bien plus pratique que scientifique.

stration prêtât à une amplification, à une prolongation, où la pensée de Denis Diderot puisse trouver beau jeu. Car, de même que l'enthousiaste improvisation de Diderot opérait sur des idées partielles rencontrées dans des livres, elle le pouvait faire encore sur des livres entiers, sur des constructions entières de problèmes scientifiques.

D'ailleurs, l'improvisation de Diderot n'est pas une déclamation. Elle même, elle opère en systèmes, »il ne faut qu'un instant pour former un système«; dès le moment où, parti d'une allure effrénée, il fascine son interlocuteur et lui-même par des files de pensées toujours nouvelles, il ne cesse de les étayer en charpente, et à tout moment sa pensée présente des ébauches de systèmes. On a dit de Voltaire que c'était un chaos d'idées claires; qui sait si on ne pourrait dire de Diderot que c'est un chaos de systèmes partiels. C'est la vue d'ensemble qui manque; il n'a pas laissé de faîte à son édifice qui envisageait de face tant de problèmes. C'est à nous, pieux observateurs, qu'il a laissé le soin de lier ses systèmes de détails en un entier.

Et c'est ainsi que dans ses observations sur le beau et l'art, nous nous trouvons aussi loin d'un système général d'esthétique, que d'aphorismes jetés sans suite ni lien. Tombé sur une question esthétique, il ne la quittera pas, qu'il ne l'ait présentée sous un nouvel aspect, sous un nouveau jour, et ceci non dans quelques lignes, mais bien dans un petit traité faisant illusion de système. Or, il est intéressant de remarquer que dans ces systèmes partiels et jetés au hasard, il n'a pas échappé aux défauts de système, à l'esprit de système. Tout à son enthousiasme il ne remarque pas les lacunes, quitte à les trouver sautant aux yeux à la première occasion venue. Il s'emballe, il réunit des faits trop éloignés, il omet des obstacles de premier ordre. Il ne possède nullement la circonspection délicate qui, liant les extrêmes, ne tombe pas dans des erreurs d'illusion, démenties par la réalité: nous en verrons un exemple frappant dans ses théories dramatiques.

Inclination naturelle ou habitude acquise, il y a encore une chose qui rapproche Diderot de l'homme de science: c'est l'extrême lucidité de son esprit, l'extrême adresse et l'extrême hardiesse pour démêler les éléments d'un problème compliqué. Il avait le don de trouver, d'observer et de mettre en relief le

détail, le fait scientifique, bien qu'il ne sût exercer ce don trop longtemps sans se désintéresser du sujet. Puis, et c'est ce qui l'éloigne de nouveau de la science, il n'était pas sans être dominé par la fin qu'il poursuivait; il était quelquefois homme de doctrine, défaut pire encore que d'être homme de système. Il procédait par voie plutôt déductive qu'inductive, bien qu'encore ce ne fût qu'une déduction, qu'on nous passe le terme, plutôt de sentiment, d'inclination: il était mené par elle sans se l'avouer. Le défaut du manque de méthode rigoureuse s'y joignant, il fallait que le fait rencontré s'accordât avec l'idée cherchée, pour qu'il le remarque. Dans le cas opposé, rien ne lui était plus facile que de passer à côté — sans pouvoir pour cela être accusé de manquer de bonne foi.

Mais la perspicacité lui appartenait en propre, surtout lorsqu'il s'agissait de démêler le faible des opinions héréditaires et traditionelles qu'il se proposait d'éliminer. Nous en avons un exemple frappant dans la manière dont il aborde le libre arbitre et le problème de l'amoralité sociale qu'il y aurait dans son abolition. L'amoralité, sinon l'immoralité, du libre arbitre aboli consiste, selon certains penseurs, en ce que nos actions étant déterminées en leur entier par telle et telle cause qui agit en dehors de notre puissance, notre mérite ou notre faute disparaît avec notre liberté. Ceci peut être admis. Mais ce qui paraît plus grave, c'est que l'abolition du libre arbitre semble impliquer l'inutilité et l'injustice de la récompense et de la peine, autrement dit, il semble que, le libre arbitre n'existant plus, il serait oiseux d'influer de quelque façon que ce soit sur la nature humaine. Vus sour ce jour, les problèmes pédagogiques cessent d'être de toute nécessité et l'existence même de l'éducation paraît douteuse. Selon Diderot, il y a ici une illusion traditionnelle: pour sauver la morale sociale, il ne s'agit que d'influer sur les causes elles-mêmes, il faut s'y substituer, en devenir une. Il faut augmenter le nombre et le poids de celles qui sont fovorables à la société, et de cette manière amoindrir la valeur de toutes celles qui lui sont nuisibles; »quoique l'homme bien ou malfaisant ne soit pas libre, l'homme n'en est pas moins un être qu'on modifie; c'est par cette raison qu'il faut détruire le malfaisant sur une place publique. De là les bons effets de l'exemple, des discours, de l'éducation, du plaisir,

de la douleur, des grandeurs, de la misère etc.« Seulement, il faut se mettre au dessus de toute acrimonie envers les méchants qui n'ont aucune faute à l'être: »de là une sorte de philosophie pleine de commisération, qui s'attache fortement aux bons, qui n'irrite non plus contre le méchant que contre un ouragan qui nous remplit les yeux de poussière«.

Inutile de souligner que, si Diderot arrive ici à sauver la morale sociale, il n'en est pas de même pour la morale absolue, inadmissible sans les idées de mérite et de faute. Diderot n'en a pas moins bravement abordé le problème de la conscience, considérée en élément surnaturel, en démon de Socrate; nous nous arrêterons encore sur cet autre exemple que nous choisissons à bon escient, devant le retrouver à titre d'analogie dans nos observations suivantes. On ne procède pas ici autrement, nous dit Diderot, que ne le font certains artisans exquis, qui ont un tact, une intuition admirable de ce qui leur sied de faire. »La grande habitude de faire des expériences donne aux manouvriers d'opérations les plus grossières un pressentiment qui a le caractère d'inspiration. Il ne tiendrait qu'à eux de se tromper comme Socrate, et de l'appeler *démon familier*... Ils ont vu si souvent et de si près la nature dans ses opérations, qu'ils devinent avec assez de précision le cours qu'elle pourra suivre dans le cas où il leur prend envie de la provoquer par les essais les plus bizarres. Ainsi le service le plus important qu'ils aient à rendre à ceux qu'ils initient à la philosophie expérimentale, c'est bien moins de les instruire du procédé et du résultat, que de faire passer en eux cet esprit de divination par lequel on subodore, pour ainsi dire, des procédés inco nus, des expériences nouvelles, des résultats ignorés« [2]).

Ce démon de Socrate, devenu conscience avec le christianisme, fut baptisé du nom de sixième sens en Angleterre, comme nous le savons. A ce propos, Diderot rend compte à M-lle Volland d'une conversation où il prit une part active. Nous en citons quelques lignes pour mesurer la distance qui séparaient des esprit comme Hutcheson ou Dubos de Diderot: »Ils avaient recherché les raisons pour lesquelles les âmes sensibles s'émou-

---

[1]) *Lettre à Landois* 29 juin 1756, vol. XIX. p. 435-6.

[2]) *De l'interprétation de la nature*, vol. II, p. 24.

vaient si promptement, si fortement, si délicieussment, au récit d'une bonne action. Suard avait prétendu que c'était l'effet d'un sixième sens que la nature nous aurait donné pour juger du bon et du beau. On me demanda ce que j'en pensais. Je répondis que ce sixième sens, que quelques métaphysiciens avaient accrédité en Angleterre, était une chimère; que tout était expérimental en nous, que nous apprenions dès la plus tendre enfance ce qu'il était de notre instinct de cacher ou de montrer. Lorsque les motifs de nos jugements, de nos démonstrations nous sont présents, nous avons ce qu'on appelle la science; quand ils ne sont pas présents à notre mémoire, nous n'avons que ce qu'on appelle goût, instinct et tact« [1]). La dernière phrase, où il est parlé de goût, nous démontre que l'auteur ne s'en tenait pas uniquement à la signification éthique de sa pensée.

Nous apercevons l'homme. Possédé par son imagination, il la fait entrer là, où ne règne d'habitude que la raison et l'idée. Doué d'une imagination de poète improvisateur, il n'est nullement privé de certaines inclinations, et même de certains dons scientifiques. Doublant son décousu impressionniste d'une partielle opiniâtreté de système, Diderot présente à l'observateur attentif les difficultés réunies de l'homme de système et de l'homme d'impression. Il faut être toujours sur ses gardes avec lui pour s'apercevoir du moment, où il s'éloignera de la ligne tenue il y a un instant, et encore, pour bien saisir jusqu'à quel point il y a contradiction dans cette déviation; car il saurait bien nous jouer le mauvais tour de ne paraître contradictoire qu'à ceux, qui ne se donnent pas assez de peine pour entrer assez profondément dans sa pensée.

Si nous hésitons à trouver quelque analogie entre la manière de penser de Fénelon et celle de Diderot, c'est que nous sommes pleinement convaincu de l'énorme différence qui les sépare. Ce qui les rapproche c'est leur complexité. Quiconque aborde les deux auteurs ressent la difficulté de deviner l'inconnu qui attend le lecteur à chaque recoin d'une phrase, dont on ne saurait prévoir la fin selon le commencement. Tous deux font si bien le tour d'une question, qu'arrivés au côté opposé

[1]) *Lettres à M-lle Volland*, ed. cit., vol. XVIII--XIX.



à la première vue du problème ils nous semblent en aborder un autre. Pourtant quelle différence! Ce n'est pas chez Diderot qu'on trouverait les extrêmes précautions de la pensée de Fénelon. Fénelon paraîtra indécis pour être large, Diderot paraîtra entêté de système pour n'en avoir encore qu'un essai; Fénelon au premier abord semblera tout concilier, tandis qu'une seconde lecture pourra découvrir des distinctions très fermes entre certaines idées et principes, Diderot semblera mettre des barrières entre des objets voisins, quitte à les réunir à la page suivante; Fénelon ne procède que par de courtes phrases, sa pensée retournant toujours sur ses pas pour contempler le chemin parcouru et y toujours découvrir un nouveau détail, Diderot se lance dans des périodes enthousiastes qui l'entraînent dans des parages inconnus, d'où il n'arrive plus à voir son point de départ. Tous deux nous surprennent toujours quoi que nous fassions pour tenir notre attention éveillée.

CHAPITRE II.

Le goût comme résultante d'une expérience oubliée.

Diderot[1]) n'était pas homme à mesurer le plaisir ressenti selon le degré de conformité qu'il possède envers certains préceptes reçus. Il n'y a que le plaisir qui décide du plaisir. Qu'il soit basé sur une chimère ou même sur un crime, peu importe: la chimère vaudra mieux que la réalité, voilà tout. »Il n'y a point de plaisir senti qui soit chimérique, le malade imaginaire est vraiment malade. L'homme qui se croit heureux l'est. Il faut faire entrer en ce calcul, lorsqu'il s'agit du prix de la vie, jusqu'au plaisir momentané du crime; Ixion est heureux quand il embrasse sa nuée, et si la nuée lui présente sans cesse l'objet de sa passion et ne s'évanouit pas entre ses bras, il est toujours heureux. Et ce ne sont pas là seulement des considérations générales, il ne tarde guère à passer aux constatations personnelles: »Eh! combien de fois le rêve du matin ne m'a-t-il pas été plus doux que la jouissance de l'après-midi? Ne me détachez pas la meilleure partie de mon bonheur. Celui que je me promets est presque toujours aussi grand que celui dont je jouis. Ce n'est pas chez moi, c'est dans mon château en Espagne que je suis pleinement satisfait. Aussi quelque événement le renverse-t-il? Je me hâte bien vite d'en rebâtir

[1]) Pour toute la partie consacrée à Diderot v.: Rosenkranz, *D'sLeben u. werke* Leipzig 1866. Schérer, *Diderot* 1880. L. Ducros, *D. l'homme et l'écrivain* 1894. J. Reinach, *Diderot* 1894. J. Morley, *D. and the Encyclopaedists* London 1891. Loyalty Cru, *D. as a disciple of english thought* 1913. P. Hermand, *Sur le théâtre de D. et sur les sources de quelques passages de ses Oeuvres*, RHL. 1915. Aucun de ces ouvrages ne donne un exposé systématique de l'esthétique de Diderot.



un autre. C'est là que je me sauve des fâcheux, des méchants, des importuns, des envieux. C'est là que j'habite les deux tiers de ma vie«.

Il est naturel que cette disposition d'esprit se retrouve jusque dans ses idées. Selon Diderot, il n'y a pas de preuves rigoureusement logiques qui tiennent contre les vérités de sentiment; celles-ci »sont plus inébranlables dans notre âme que les vérités de démonstration rigoureuse, quoiqu'il soit souvent impossible de satisfaire pleinement l'esprit sur les premières. Toutes les preuves qu'on en apporte, prises séparément, peuvent être contestées, mais le faisceau est plus difficile à rompre«[1]).

Tout ceci concerne également le plaisir ressenti auprès d'une œuvre d'art. Personne n'a plus que Diderot professé l'immédiat du plaisir dans l'art; ce ne sont pas des arguments qui disposent notre âme en faveur de telle œuvre, c'est elle-même qui jouit d'une pleine autonomie du plaisir. La difficulté est d'expliquer cet autre phénomène: comment se fait-il que par intuition nous approuvions ou désapprouvions un ouvrage, appréciation que le raisonnement ne fait que corroborer par la suite?

Le plus simple expédient auquel on puisse recourir est de faire tout dépendre du caprice, du caprice, qui en terme de demi-science s'appelait depuis longtemps le »je ne sais quoi« en toutes les langues (*I dont know what* chez Shaftesbury). Pourtant Diderot n'a pas assez de mots de protestation à cet égard, la profondeur de l'émotion lui semble incompatible avec la légèreté du caprice, celui-ci lui apparaît presque comme terme outrageant le respect qu'il a pour l'émotion: »Si le goût est une chose de caprice, s'il n'y a aucune règle du beau, d'où viennent donc ces émotions délicieuses qui s'élèvent si subitement, si involontairement, si tumultueusement au fond de nos âmes, qui les dilatent ou qui les serrent, et qui forcent de nos yeux les pleurs de la joie, de la douleur, d'admiration, soit à l'aspect de quelque grand phénomène physique, soit au récit de quelque grand trait moral? Apage, Sophista! tu ne persuaderas jamais à mon cœur qu'il a tort de frémir; à mes entrailles qu'elles ont tort de s'émouvoir«[2]).

---

[1]) *à Falconet*, vol. XVIII, p. 88, 125—6.

[2]) *Essai sur la peinture*, ch. VII, ed, cit., vol. X.

Il faudrait donc trouver quelque autre explication pour le goût.

Nous nous souvenons que Diderot, lorsqu'il polémisait contre le sixième sens moral des Anglais, touchait aussi, légèrement, à la question du goût. C'est ce que nous allons mieux comprendre actuellement.

Bien avant la lettre du 4 octobre 1767 que nous citions dans notre chapitre précédent, nous trouvons un passage concernant notre problème dans une lettre adressée à M[lle] Volland le 2 septembre 1762: Diderot y reproduit une conversation analogue à celle qu'il répètera en 1767. Nous nous en occuperons plus au large dès que nous étudierons en détail les idées de l'auteur sur le beau, pour le moment nous nous bornons à en citer le début: »je voudrais bien pouvoir vous rendre compte d'une conversation qui fut amenée par le mot »instinct«, qu'on prononce sans cesse, qu'on applique au goût et à la morale, et qu'on ne définit jamais. Je prétendis que ce n'était en nous que le résultat d'une infinité de petites expériences, qui avaient commencé au moment où nous ouvrîmes les yeux à la lumière jusqu'à celui où, dirigés seulement par ces essais dont nous n'avions pas la mémoire, nous prononcions que telle chose était bien ou mal, belle ou laide, bonne ou mauvaise, sans avoir aucune raison présente à l'esprit de notre jugement favorable ou défavorable«. Comme nous le voyons, les idées de Diderot n'avaient guère changé de 1762 à 1767; l'*Essai sur la peinture* (1765) qui reprend une fois encore le même problème nous prouve à quel point l'esprit du philosophe en était obsédé. Il fait ici entièrement abstraction du côté moral de la question et ne s'occupe que du côté esthétique. »Qu'est-ce donc que le goût? Une facilité acquise par des expériences réitérées, à saisir le vrai ou le bon, avec la circonstance qui le rend beau, et d'en être promptement et vivement touché«. Et de même que dans les deux lettres à M[lle] Volland il explique la différence entre la science et l'instinct, de même ici: »Si les expériences qui déterminent le jugement sont présentes à la mémoire, on aura le goût éclairé; si la mémoire en est passée, et qu'il n'en reste que l'impression, on aura le tact, l'instinct«. Le tact et l'instinct se trouvent aussi dans les lettres à M[lle] Volland, mais tandis que là ils concernent les préoccupations éthiques, ici,

dans l'*Essai*, ils visent aux préoccupations purement esthétiques, bien qu'encore l'auteur indique brièvement la connexion étroite des deux faces du problème [1]).

Dans la lettre de 1762 aussi bien que dans l'*Essai sur la peinture*, Diderot se sert du même exemple pour expliquer sa pensée: de celui du dôme de Saint-Pierre à Rome. L'artiste en l'élevant ne suit que son admirable instinct, il appartiendra à un savant de fixer les prémisses oubliées de cette conclusion magnifique: »Michel Ange donne au dôme de St. Pierre de Rome la plus belle forme possible. Le géomètre de la Hire, frappé de cette forme, en trace l'épure, et trouve que cette épure est la courbe de la plus grande résistance. Qui est ce qui inspira cette courbe à Michel-Ange, entre une infinité d'autres qu'il pourrait choisir? L'expérience journalière de la vie. C'est elle qui suggère au maître charpentier, aussi bien qu'au sublime Euler, l'angle de l'étai avec le mur qui menace ruine; c'est elle qui lui a appris à donner à l'aile du moulin l'inclinaison la plus favorable au mouvement de rotation; c'est elle qui fait souvent entrer, dans son calcul subtil, des éléments que la géométrie de l'Académie ne saurait saisir« [2]). Cette expérience journalière comment aurait-elle pu amener l'artiste à la courbe du dôme de Saint Pierre? c'est la courbe de la plus grande résistance, qu'on peut observer en mille circonstances, à commencer par la ligne que prenait le corps de l'artiste au temps des luttes avec les écoliers, ses camarades [3]).

La raison et la discussion ne viennent ainsi en aide qu'au savant, et non à l'artiste qui procède par inspiration, tact ou instinct. La raison et la délibération ont pourtant aussi quelque rôle dans le progrès des arts et n'ont donc pas seulement une signification purement théorique. Le goût, c'est à dire la

---

[1]) Comparez encore une des *Pensées sur la peinture etc.* (publiées en 1798): »Le sentiment du beau est le résultat d'observations, et ces observations quand les a-t-on faites? En tout temps, à tout instant. Ce sont ces observations qui dispensent de l'analyse. Le goût a prononcé long temps avant que de connaître le motif de son jugement; il cherche quelquefois sans le trouver, et cependant il persiste« (vol. XII. p. 76).

[2]) Ch. VII de l'*Essai sur la peinture*, vol. X.

[3]) *A Mlle Volland*, 2. IX. 1762, vol. XIX. p. 121.

résultante d'expériences oubliées, rencontre bien des obstacles qui le font dévier, c'est à la raison de contrôler la route suivie: »La raison rectifie quelquefois le jugement rapide de la sensibilité; elle en appelle. De là tant de productions presque aussitôt oubliées qu'applaudies; tant d'autres, ou inaperçues, ou dédaignées qui reçoivent du temps, du progrès de l'esprit et de l'art, d'une attention plus rassise, le tribut qu'elles méritent«[1]).

Ces idées de Diderot sur la nature du goût ne sont pas sans avoir quelque ressemblance avec celles de Batteux[2]). Pour celui-ci de même, le goût n'était que la suite d'une opération oubliée de la raison; toutefois l'opinion un peu vague de Batteux se trouve développée et affermie par Diderot d'une argumentation intéressante qui, nous l'avons vu, lui font bien porter l'empreinte du philosophe. Pour mieux saisir les coïncidences et les divergences de pensée des deux auteurs, remettons aux yeux du lecteur quelques lignes de Batteux. »Quoique ce sentiment, nous dit-il en parlant du goût, paraisse partir brusquement et en aveugle, il est cependant toujours précédé au moins d'un éclair de lumière, à la faveur duquel nous découvrons les qualités de l'objet... Mais cette opération est si rapide, que souvent on ne s'en aperçoit pas: et que la raison, quand elle revient sur le sentiment, a beaucoup de peine à en reconnaître la cause«. La difficulté de saisir les causes et les motifs du goût ne consiste pas, selon Batteux, dans leur opération périmée depuis longtemps, mais bien dans la rapidité de cette opération; il ne nous dit pas que la raison ne s'en souvient plus, mais bien qu'elle ne s'aperçoit guère de cette première phase de son fonctionnement, et c'est ici, croyons nous, qu'il faut chercher la différence entre Batteux et Diderot. Batteux semble admettre un »éclair de lumière« pour chaque décision du goût, Diderot, bien plus largement, ne fait que supposer un certain résidu latent de plusieurs expériences faites en diverses occasions et à divers moments qui, se réveillant de temps en temps dans notre esprit, nous font goûter tel ou tel objet.

Par contre, l'exemple même du dôme de Saint Pierre

---

1) *Essai sur la peinture*, ch. VII.

2) Cfr. *ci-dessus* p. 56.

auquel Diderot revint deux fois, démontre qu'il n'admettait, lui aussi, qu'une limite vague et flottante entre le beau et l'utile. A ce titre on pourrait qualifier son esthétique d'utilitaire, conclusion que paraissent approuver les autres exemples, celui de l'angle de l'étai avec le mur et celui de l'aile du moulin. Nous reviendrons à ce point dans notre prochain chapitre sur le beau. Disons seulement que l'utilitarisme a une importance primordiale pour les théories de Diderot, car quelles expériences ou quelles observations peut-il admettre, si ce ne sont des expériences ou des observations sur ce qui est socialement profitable au physique ou au moral? Autrement le problème ne ferait que reculer, et le pourquoi du beau resterait inconnu aux yeux de l'auteur. Ainsi, déjà par sa conception du goût, l'esthétique de Diderot se trouve tout naturellement dirigée vers l'utilitarisme social.

Ainsi que Dubos et Burke, Diderot s'occupe aussi de la nature de nos plaisirs esthétiques dans ce qu'ils ont de moins compréhensible: il s'intéresse à la question de la jouissance ressentie en présence de choses tristes et tragiques dans l'art. Le problème est posé en termes semblables à ceux de Dubos: »Mais puisque j'ai du plaisir, qu'ai-je à pleurer? Et si je pleure, comment se fait-il que j'aie du plaisir?«[1]). Diderot envisage la difficulté de divers côtés. Il cite (de mémoire d'ailleurs, donc inexactement) la pensée de La Rochefoucauld: »Dans l'adversité de nos meilleurs amis nous trouvons toujours quelque chose qui ne nous déplaît pas«. Il s'agit ici du plaisir de la commisération qui élargit notre âme. »C'est à leur infortune, continue Diderot, que nous devons la connaissance flatteuse de l'énergie de notre âme«[2]).

Avec combien plus de raison ne pourra-t-on reporter ceci au théâtre? Ici, les idées de Diderot rappellent vivement celles de Rousseau. »Nous nous associons volontiers en idée au héros opprimé«, et cet héroïsme n'exclut guère la méchanceté, de laquelle le théâtre est en état de nous rapprocher: »Une seule chose peut nous rapprocher du méchant; c'est la grandeur de ses vues, l'étendue de son génie, le péril de son entreprise«.

---

1) *Salon* de 1767, éd. c., vol. XI, p. 116. 2) *Ibid.*, p. 117.

C'est encore la magnanimité qui nous attire ici sous une autre forme.

Reste toujours à sauvegarder un certain équilibre entre les larmes — nous employons la manière de parler contemporaine à Diderot — que nous donnons à une émotion dans l'art et la jouissance que nous y trouvons. Diderot cite les vers d'Horace à un artiste: »Si vis me flere, dolendum est Primum ipsi tibi« et il imagine là-dessus le petit dialogue suivant: »Mais tu pleureras tout seul, sans que je sois tenté de mêler une larme aux tiennes, si je ne puis me substituer à ta place: il faut que je m'accroche à l'extrémité de la corde qui te tient suspendu dans les airs, ou je ne frémirai pas«. — Ah! j'entends à présent. — Quoi l'abbé?[1]). »Je fais deux rôles, je suis double; je suis Le Couvreur, et je reste moi. C'est le moi Le Couvreur qui frémit et qui souffre, et c'est le moi tout court qui a du plaisir«. Il y a peu de pensées aussi modernes chez Diderot, et pourtant il n'en manque point. Il proclame dans ces quelques lignes la nécessité du dédoublement chez tout homme jouissant de l'art: il faut que l'illusion soit poussée assez loin pour nous émouvoir, et il faut qu'elle s'arrête à temps pour ne pas nous laisser oublier que c'est bien l'art, et non la réalité, que nous avons devant nous. Une illusion poussée trop loin, l'illusion de l'enfant au théâtre, est privée de toute saveur et de toute hauteur artistique: »...et voilà la limite de l'imitateur dans la nature. Si je m'oublie trop et trop longtemps, la terreur est trop forte; si je ne m'oublie point du tout, si je reste toujours un, elle est trop faible: c'est ce juste tempérament qui fait verser des larmes délicieuses«[2]). Voici ce qu'il fallait dire pour découvrir ce qu'il y avait de vrai dans l'opinion de Dubos qui disait ne pas souffrir à une tragédie, vu que l'impression ne dépassait point la surface de son âme. Si selon lui, l'impression est à la merci du spectateur, qui peut l'arrêter avant qu'elle ne dépasse la limite de la souffrance, ce n'est vrai qu'à moitié; cela dépend de l'auteur autant que du spectateur qui, tous deux, ne sont pas toujours en état de s'arrêter à temps, quitte à dépasser faute de cela la limite de l'art, point

---

[1]) Interlocuteur imaginé par Diderot à l'article *Vernet* du *Salon* de 1767. [2]) *Ibid.*, p. 119—20.



resté inaperçu pour Dubos. Et c'est aussi la correction qu'il fallait apporter aux théories Leibniz-Wolfiennes sur l'infériorité de nos facultés imaginatives par rapport à nos facultés raisonnantes: ce n'est pas qu'elles soient inférieures étant enchevêtrées et vagues, comme le disait cette école; elles ont toute la lucidité suffisante pour nous faire jouir de leur simultanéité avec les autres. Sans oublier que nous sommes nous, nous sommes un autre. Notre être intérieur jouit de la sorte d'un accord harmonieux de deux unités formant une variété organique.

Nous jugeons d'une œuvre d'art et de tout objet beau par une intuition qui s'appuie sur l'expérience. Le sentiment requis pour un connaisseur est donc loin d'être inconditionné; lui aussi, il dépend de causes strictement définies, sinon strictement définissables. Nous ne procédons pas par discussion pour porter notre jugement, et pourtant il n'en est pas moins précédé d'un raisonnement plus ou moins fruste, ou peut-être mieux, d'une observation qui, à un moment donné, joue le rôle d'une expérience oubliée pour notre conscience, mais agissant encore à son insu. Le mauvais côté du raisonnement de Diderot est, nous l'avons vu, qu'il se trouve incliner vers l'utilitarisme dans l'art.

Son opinion, par contre, sur la disposition où nous nous trouvons, lorsque nous jouissons d'une œuvre d'art, est bien plus en accord avec le point de vue d'aujourd'hui. Le dédoublement intérieur qui a lieu chez le spectateur sauvegarde l'art d'un réalisme trop prononcé en faisant éviter au spectateur une illusion trop forte, de même qu'en sollicitant pour celui-ci un minimum d'illusion, il combat toute convention exagérée.

CHAPITRE III.

Le beau. Définition par les rapports.

La difficulté de bien saisir la vraie pensée de Diderot entre ses opinions souvent contradictoires n'apparaît nulle part aussi clairement que dans la question de la nature du beau. Il a écrit un petit traité sur ce problème, et malgré cela il est encore impossible de trouver chez lui une définition parfaite du beau, une définition qui pourrait donner la certitude qu'il en ait été satisfait.

Ce petit traité, qui est l'article *Beau* de l'*Encyclopédie* (1751), étant le document le plus sérieux que nous possédions sur la question, il sera bien de commencer par lui.

Diderot passe en revue les divers systèmes du beau, depuis l'antiquité jusqu'au XVIII[e] siècle et n'en trouve aucun qui le satisfasse. A présent, en 1751, il critique Hutcheson aussi bien que Shaftesbury; il y a quelques années, lors de la traduction de l'*Essai sur le mérite et la vertu*, le premier ouvrage de l'auteur des *Characteristicks*, les idées de celui-ci étaient encore les siennes, ainsi que nous le rappellerons sous peu. N'ayant trouvé chez personne une conclusion satisfaisante, Diderot se met à la recherche d'une nouvelle théorie du beau. Son exposé forme la seconde partie du traité. La notion principale, selon l'auteur, pour expliquer la nature du beau, est la notion des r a p p o r t s. Le beau consiste en l'existence des rapports dans l'objet qui est beau, l'impression du beau cónsiste en leur perception. Chaque fois que l'on perçoit des rapports dans un objet entre ses différentes parties, ou encore des rap-

[1]) Ed. Assez, vol X.

ports qui le réunissent à d'autres objets, on a une jouissance que l'auteur considère comme équivalente au sentiment du beau. Ce qu'il importe de bien comprendre, c'est qu'il ne s'agit pas de certains rapports, mais bien de rapports en général. Il suffit qu'on »aperçoive et sente que les membres de cette architecture, et que les sons de cette pièce de musique ont des rapports, soit entre eux, soit avec d'autres objets. C'est l'indétermination de ces rapports, la facilité de les saisir et le plaisir qui accompagne leur perception, qui ont fait imaginer que le beau était plutôt une affaire de sentiment que de raison«. Et il répète, par égard aux rapports, ce que nous connaissons déjà sur la nature du goût: »J'ose assurer que toutes les fois qu'un principe nous sera connu dès la plus haute enfance, et que nous en ferons par habitude une application facile et subite aux objets placés hors de nous, nous croirons en juger par le sentiment; mais nous serons contraints d'avouer notre erreur dans toutes les occasions où la complication des rapports et la nouveauté de l'objet surprendront l'application du principe: alors le plaisir attendra, pour se faire sentir que l'entendement ait prononcé que l'objet est beau« [1]. Ainsi le beau, comme tel, dépend de la simple existence des rapports; par contre le degré et le genre du beau dépendent de la quantité et de la qualité des rapports: »Selon la nature d'un être, selon qu'il excite en nous la perception d'un plus grand nombre de rapports, et selon la nature des rapports qu'il excite, il est joli, beau, plus beau, très beau ou laid; bas, petit, grand, élevé, sublime, outré, burlesque ou plaisant«... Comme exemple Diderot cite le »qu'il mourût« de Corneille, qui par soi-même ne nous frappe guère, qui nous intéresse par contre de plus en plus, à mesure que nous connaissons de nouveaux détails et de nouvelles circonstances qui l'accompagnent. Diderot invente en plus des conditions, des rapports, autres que chez Corneille, qui suffiraient à rendre le »qu'il mourût« burlesque ou plaisant.

S'il est vrai, que le nombre plus ou moins grand des rapports augmente le degré de beauté, il faut ajouter que ce nombre est limité, qu'il y a un point, au delà duquel le nombre augmentant des rapports ferait diminuer la beauté. »Le beau

[1]) Vol. X, p. 27–31.

qui résulte de la perception d'un seul rapport est moindre ordinairement que celui qui résulte de la perception de plusieurs rapports. La vue d'un beau visage ou d'un beau tableau affecte plus que celle d'une seule couleur, un ciel étoilé plus qu'un rideau d'azur, un paysage plus qu'une campagne ouverte, un édifice plus qu'un terrain uni, une pièce de musique plus qu'un son. Cependant il ne faut pas multiplier le nombre des rapports à l'infini; et la beauté ne suit pas cette progression; nous n'admettons de rapports dans les belles choses, qu'autant qu'un bon esprit en peut saisir nettement et facilement.

Ayant ainsi fixé les caractères généraux de sa définition du beau, Diderot prévoit les différentes objections qu'elle pourra rencontrer; il les prévoit avec une telle insistance, qu'on arrive à supposer qu'il eût aimé pouvoir s'en débarrasser lui-même. Avant tout il s'agit d'expliquer la grande diversité des goûts. Ce n'est nullement le même objet qui semblera beau à différentes personnes: la faute en est aux obstacles du goût que Diderot divise en douze catégories.

Si le nombre de rapports, d'où résulte le maximum de beauté, ne peut être ni trop grand ni trop petit, il s'agit de savoir qui le fixera? Si on répond que c'est le *bon esprit*, il faudrait pouvoir dire quel est ce bon esprit? »Tous conviennent qu'il y a un beau, qu'il est le résultat des rapports aperçus: mais selon qu'on a plus ou moins de connaissances, d'expérience, d'habitude de juger, de méditer, de voir, plus d'étendue naturelle dans l'esprit, on dit qu'un objet est pauvre ou riche, confus ou rempli, mesquin ou chargé«[1]. Il ne faut pas croire que Diderot ait remplacé une inconnue par une inconnue, un x par un y, en expliquant la délicatesse du goût par une étendue naturelle de l'esprit. Puisque le degré du beau dépend de tel et tel nombre de rapports, il faut pouvoir les découvrir, et à cette fin il faut posséder une perspicacité aiguë de l'esprit: »Entre les rapports on en peut distinguer une infinité de sortes: il y en a qui se fortifient, s'affaiblissent et se tempèrent mutuellement. Quelle différence dans ce qu'on pensera de la beauté d'un objet, si on les saisit tous, ou si l'on n'en saisit qu'une partie!« Le premier obstacle du goût concerne ainsi la

[1]) Vol. X, p. 36.

quantité des rapports, le second se rapportera à leur qualité. »Il y en a d'indéterminés et de déterminés: nous nous contentons des premiers pour accorder le nom de beau, toutes les fois qu'il n'est pas l'objet immédiat et unique de la science ou de l'art de les déterminer«. Autrement dit, les premiers servent à des locutions générales, tandis que les seconds servent aux énonciations plus spéciales et plus profondes.

Le troisième obstacle concerne plus particulièrement (lui seul!) la beauté dans les arts d'imitation. »Il y a des rapports que nous jugeons plus ou moins essentiels; tel est celui de la grandeur relativement à l'homme, à la femme et à l'enfant«. Un enfant beau est censé être petit, un homme beau doit être grand, une femme belle n'est point obligée de l'être. »Il me semble que nous considérons alors les êtres, non seulement en eux-mêmes, mais encore relativement aux lieux qu'ils occupent dans la nature, dans le grand tout; et selon que ce grand tout est plus ou moins connu, l'échelle qu'on se forme de la grandeur des êtres est plus ou moins exacte: mais nous ne savons jamais bien quand elle est juste« [1]). Ceci encore dépend donc de l'étendue plus ou moins grande de l'esprit.

Cet esprit quelque étendu qu'il soit n'en dépend pas moins de mille circonstances accidentelles qui influent sur lui, et sur les objets eux-mêmes, en déviant son jugement; voici la source évidente d'un nouvel obstacle pour la justesse du goût: »L'intérêt, les passions, l'ignorance, les préjugés, les usages, les mœurs, les climats, les coutumes, les gouvernements, les cultes, les événements empêchent les êtres qui nous environnent, ou les rendent capables de réveiller ou de ne point réveiller en nous plusieurs idées, anéantissent en eux des rapports très naturels et y en établissent de capricieux et d'accidentels«.

Malgré toutes ces circonstances qui affaiblissent nos connaissances, même dans le cas où elles seraient importantes, nous ne manquons jamais de tout rapporter à nous mêmes, ce qui forme le cinquième obstacle au bon goût, ou pour mieux dire, à l'unanimité des goûts: »On rapporte tout à son art et à ses connaissances: nous faisons tous plus ou moins le rôle

[1]) Diderot ajoute encore: »Les grands maîtres ont mieux aimé que leur échelle fût un peu trop grande que trop petite: mais aucun d'eux n'a la même échelle, ni peut-être celle de la nature« (vol. X, p. 38).

d'Apelle, et quoique nous ne connaissions que la jambe, nous descendons aussi à la chaussure«. Il résulte de cette disposition de notre esprit, en somme assez naturelle que »nous ne portons pas seulement ou cette témérité ou cette ostentation de détail dans le jugement des productions de l'art; celles de la nature n'en sont pas moins exemptes«, ce qui explique que la fleur qui plaira au savant naturaliste, pourra ne pas plaire au peintre.

Les VIe et VIIe obstacles du goût sont formés par le matériel même et la forme sur lesquels il opère, c'est à dire par nos idées et notre langue. La marche habituelle que nous suivons pour définir tel objet, consiste à faire usage du don d'abstraction que nous possédons, pour décomposer l'objet en une série de détails, et à définir l'entier en définissant chaque partie. Pour cela il faut avant tout posséder une claire notion de chaque détail; or »combien... de notions fausses, combien de demi-notions du même objet«; ajoutons que le manque d'un chaînon, d'une notion de détail, altère toute la chaîne, fausse toute la définition. Et même prenant le cas unique, où toutes les notions seraient justes, les expressions le seront-elles? Combien de fois en sera-t-il autrement! Nous manquons d'un dictionnaire précis et détaillé. »La logique et la métaphysique seraient bien voisines de la perfection, si le dictionnaire de la langue était bien fait: mais c'est encore un ouvrage à désirer«.

Si le cinquième point portait sur la trop grande foi que nous donnons à nos connaissances acquises, le huitième point portera sur la trop grande confiance que nous avons en nos facultés innées: »Quel que soit l'être dont nous jugeons, les goûts et les dégoûts excités par l'instruction, par l'éducation, par le préjugé ou par un certain ordre factice dans nos idées, sont tous fondés sur l'opinion où nous sommes que ces objets ont quelque perfection ou quelque défaut dans des qualités, pour la perception desquelles nous avons des sens ou des facultés convenables«.

Tels que nous sommes, nous ne sommes point les mêmes d'un moment à l'autre, autrement dit, le jugement du goût dépend du moment: »il n'est pas plus difficile que plusieurs personnes ne diffèrent entre elles dans un même instant, relativement aux idées simples, que le même homme ne diffère de lui-même dans des instants différents. Nos sens sont dans un

état de vicissitude continuel: un jour on n'a point d'yeux, un autre jour on entend mal: et d'un jour à l'autre, on voit, on sent, on entend diversement. Neuvième source de diversité dans les jugements des hommes d'un même âge, et d'un même homme en différents âges«.

Les difficultés résultant des associations d'idées hétérogènes, remplissent les Xe et XIe points. La force de l'association ne peut ne pas influer sur nos goûts: ce vestibule est magnifique, mais mon ami y a perdu sa vie, comment l'aimerai-je? »Lorsqu'il s'agit d'objets composés, et qui présentent en même temps des formes naturelles et des formes artificielles comme dans l'architecture, les jardins, les ajustements etc., notre goût est fondé sur une autre association d'idées moitié raisonnables, moitié capricieuses: quelque faible analogie avec la démarche, le cri, la forme, la couleur d'un objet malfaisant, l'opinion de notre pays, les conventions de nos compatriotes etc., tout influe dans nos jugements«. Enfin le douzième et dernier obstacle, cité par Diderot, n'est que tout extérieur et parle du préjugé que nous attachons à un nom célèbre et qui nous fait estimer un ouvrage sans en avoir d'autres raisons [1]).

Telles sont les causes pour lesquelles le manque d'unanimité à l'égard du beau s'explique naturellement et ne peut, selon l'auteur, servir d'argument contre la définition des rapports.

Une fois encore, quel objet appelons-nous beau? Ainsi que Hutcheson appelait beau tout ce qui réveillait en lui le sentiment du beau, tout ce qui faisait jouer son sixième sens, de même Diderot à l'égard de sa définition des rapports: »J'appelle donc beau hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports; et beau par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée« [2]). Pourtant Diderot fait une restriction à cette règle générale, une restriction que nous signalions chez Crousaz [3]) dont les termes, ou pour mieux dire, le tour de la pensée se retrouve chez Diderot: »Quand je dis t o u t, j'en excepte pourtant les qualités relatives au goût et à l'odorat; quoique ces qualités pussent ré-

[1]) Vol. X, p. 36-40.
[2]) Vol. X, p 26-7.
[3]) Cfr. *ci-dessus*, p. 87.

veiller en nous l'idée de rapports, on n'appelle point **beaux** les objets en qui elles résident, quand on ne les considère que relativement à ces qualités. On dit »un mets excellent«, »une odeur délicieuse«, mais non »un beau mets«, »une belle odeur«[1]). Lors donc qu'on dit »voilà un beau turbot, voilà une belle rose, on considère d'autres qualités dans la rose et dans le turbot que celles qui sont relatives aux sens du goût et de l'odorat«.

À cette restriction près, la définition des rapports contente entièrement l'auteur de l'article *Beau* dans le premier volume de l'*Encyclopédie* »...on ne trouvera guère d'autre moyen de concilier entre eux les jugements de l'enfant et de l'homme fait: de l'enfant, à qui il ne faut qu'un vestige de symétrie, et d'imitation pour admirer et pour être récréé; de l'homme fait, à qui il faut des palais et des ouvrages d'une étendue immense pour être frappé: du sauvage et de l'homme policé; du sauvage, qui est enchanté à la vue d'une pendeloque de verre, d'une bague de laiton, ou d'un bracelet de quincaille: et de l'homme policé, qui n'accorde son attention qu'aux ouvrages les plus parfaits; des premiers hommes, qui prodiguaient les noms de beaux, de magnifiques etc. à des cabanes, des chaumières et des granges; et des hommes d'aujourd'hui, qui ont restreint ces dénominations aux derniers efforts de la capacité de l'homme«[2]).

Toutefois, en voulant concilier trop de choses, Diderot n'est-il point tombé dans une faute plus grave que les douze arguments qu'il réfutait, et à force de tendre à contenter trop d'avis contraires, ne prouve-t-il pas trop peu? La définition par les rapports n'est-elle pas de beaucoup trop large, et par conséquent, de beaucoup trop peu significative? Diderot prévoit l'objection et la pare assez lestement. Voici les paroles qu'il met dans la bouche de ses contradicteurs: »Tous les objets... sont susceptibles de rapports entre eux, entre leurs parties, et avec d'autres êtres; il n'y en a pas qui ne puissent être arrangés, ordonnés, symétrisés. La perfection est une qualité qui peut convenir à tous; mais il n'en est pas de même de la

---

[1]) Crousaz: »belle vue, symphonie«, mais bon goût, odeur, repas« *loc. cit.* p. 207.

[2]) Vol. X, p. 34 5.

beauté; elle est d'un petit nombre d'objets« [1]). Diderot échappe à la difficulté, à ce qu'il lui semble, en éliminant du beau tous les objets réellement non ordonnés, que nous ne pouvons qu'ordonner en pensée. Il limite le beau aux objets dont les rapports d'arrangement et de symétrie existent déjà, et peuvent être aperçus [2]). Le premier résultat de cette explication est de singulièrement rétrécir l'idée du beau, qui serait inadmissible sans être »arrangé, ordonné, symétrisé«. L'objection est bien plus grave qu'il ne semble à l'auteur. Il s'est facilité la défense en limitant les rapports aux rapports ordonnés; d'ailleurs existe-t-il un objet qui n'en possède quelques-uns, ainsi que nous le lisions tout-à-l'heure, pour les objets qui plaisent aux enfants et aux sauvages? Pourtant, Diderot dit lui-même que la beauté »est d'un petit nombre d'objets«; comment concilier les deux propositions?

Il avance, comme principal avantage de sa définition, le fait que ce n'est qu'elle qui arrive d'une part à concilier toutes les définitions qu'on a données du beau, et de l'autre à contenir tous les objets dans lesquels on voyait et on voit du beau. L'argument est spécieux. Selon son propre aveu, Diderot arrive à sa définition en réduisant les différentes définitions du beau à leur élément commun. Prendre la partie commune de plusieurs idées contradictoires, ne veut pas dire les accorder, mais en appauvrir quelques-unes. C'est à peu près, comme si on donnait un objet quelconque à définir à une classe d'élèves, qu'on rassemblât toutes leurs définitions erronées et qu'en réunissant tout ce qu'elles ont de commun, on prétendît en faire sortir la définition cherchée. On aurait dans ce cas toute chance d'appuyer sa définition sur des erreurs, ou du moins sur des pauvretés, sans égard à la vérité cherchée.

Malgré la répétition plusieurs fois réitérée [3]) de cette définition, Diderot n'en a pas moins émis maintes fois des opinions qui semblent indiquer qu'il était loin de la considérer comme satisfaisante.

---

[1]) Vol. X, p. 31.
[2]) Vol. X, p. 31–2.
[3]) Cfr. vol. IX, p. 104.

Dans la notice *Sur l'art de peindre par Watelet*[1]) nous trouvons la phrase suivante: »De la beauté. L'auteur la regarde comme un reflet de l'utilité, et il a raison«. Ces quatre mots soulignés nous donnent ainsi l'avis de Diderot: nous obtenons ici un nouveau principe qui, quelle que soit la signification admise pour l'utile, empiète sur le domaine de la finalité. — D'autre part, dans les *Pensées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*[2]) nous lisons cette définition de la bonté: »Le bon n'est que l'utile, relevé par des circonstances possibles et merveilleuses«. Sans nous occuper de comprendre quelle est la nature de ces circonstances, soulignons que l'utile entre ici dans la définition du bon et non du beau. Il ne serait pas juste de qualifier les deux définitions de contradictoires, car l'utile pourrait d'après la pensée de l'auteur aussi bien déterminer le beau que le bon, quitte a être accompagné de circonstances différentes; pourtant Diderot nous enlève la peine de faire des suppositions sur sa compréhension de la nature du beau, car à la même page il nous le définit, comme il suit: »Le beau n'est que le vrai, relevé per des circonstances possibles, mais rares et merveilleuses«. Ainsi ce ne sont que les circonstances merveilleuses qui restent les mêmes dans les deux définitions, tandis que l'élément déterminant varie, étant le vrai pour le beau et l'utile pour le bon.

Nous obtenons donc deux nouvelles définitions de beau: selon l'une il ne serait qu'un reflet de l'utile, selon l'autre il ne serait qu'un reflet du vrai. Souvenons nous aussi qu'il semble avoir quelque lien avec le bon, puisque celui-ci aussi dérive de l'utile. Il s'agit maintenant pour nous, de bien saisir les nuances que Diderot prêtait à ces quelques idées.

Lorsque, dans notre chapitre précédent, nous nous occupions de la manière dont Diderot s'expliquait l'origine et le développement du goût, nous concluions de l'exemple même qu'il citait à ce propos, que son hypothèse le faisait fortement tendre vers l'utilitarisme. C'est ce que nous allons mieux comprendre à présent. Ainsi que nous le savons, Diderot dans sa lettre du 2 septembre 1762 à Mlle Volland, constatait que la

[1]) Vol. XIII, p. 26.
[2]) Vol. XII, p. 125.

beauté du dôme de Saint Pierre de Rome se rencontre avec la maximum de résistance. Sur ce point il pose la question franchement: »Actuellement, comment se fait-il que ce qui est solide en nature soit aussi ce que nous jugeons beau dans l'art, ou l'imitation? C'est que la solidité ou plus généralement la bonté est la raison continuelle de notre approbation«. Evidemment, établissant une équation entre la solidité et la bonté, Diderot prend celle-ci dans le sens de conformité à la destination, »cette bonté, continue-t-il, peut être dans un ouvrage et ne pas paraître, alors l'ouvrage est bon, mais il n'est pas beau. Elle peut y paraître et n'y pas être, alors l'ouvrage n'a qu'une beauté apparente. Mais si la bonté y est en effet, et qu'elle y paraisse, alors l'ouvrage est vraiment beau et bon. Il faudrait se supposer dans un autre monde, où toutes les lois de la nature fussent changées, pour qu'il arrivât que ce qui est bon et le paraît dans celui-ci ne fût pas beau dans celui-là«.

Le dernier chapitre de l'*Essai sur la peinture*, joint à ces deux idées la troisième, celle du vrai. »Le vrai, le bon et le beau se tiennent de bien près. Ajoutez à l'une des deux premières qualités, quelque circonstance rare, éclatante, et le vrai sera beau, et le bon sera beau«. Cette définition du beau que nous connaissons déjà, étant un peu vague, Diderot l'explique par un exemple: »Si la solution du problème de trois corps n'est que le mouvement de trois points donnés sur un chiffon de papier, ce n'est rien, c'est une vérité purement spéculative. Mais si l'un de ces trois corps est l'astre qui nous éclaire pendant le jour; l'autre, l'astre qui nous luit pendant la nuit; et le troisième. le globe que nous habitons: tout à coup la vérité devient grande et belle«. Crousaz aurait vu le beau dans cette »vérité purement spéculative«; Diderot exige plus, mais en même temps il dépasse sa définition des rapports, à laquelle cette vérité abstraite satisfaisait entièrement. Ce que Diderot exige ici en plus, c'est que ces trois points du problème se réunissent étroitement avec l'idée du bon, donc de l'utile en une manière éclatante qui la r e n d e v i s i b l e. Dans l'exemple donné, cette bonté consiste comme dans l'autre exemple, dans la conformité à la destination, ici au bien de l'homme (»qui nous éclaire«, »qui nous luit«, »que nous habitons«).

Si nous revenons toujours à l'identité des idées du bon et de l'utile chez Diderot, nous les comprenons, comme lui-même les comprenait, en bonté et utilité sociales. La morale de Diderot peut se ramener à ces deux propositions: la vertu est bonne, étant propice aux fins de la société, c'est à dire au bonheur de ses membres; le vice est mauvais, étant privé de cette conformité aux fins de la société, puisqu'il implique le malheur de ses membres. L'esthétique de Diderot, comprise selon une définition analogue, consisterait à dire que l'objet beau est l'objet qui fait éclater avec évidence cette bonté sociale. Voyons à ce sujet l'analyse de la beauté d'un visage féminin que nous trouvons dans la lettre citée du 2 septembre 1762 à Mlle Volland: »...quelque grande que soit la variété de nos goûts en ce genre, elle est explicable. On peut y distinguer et y démontrer le vrai et le faux; rapportez ces jugements à la santé, aux fonctions animales et aux passions, et vous en aurez toujours la raison. Cette femme est belle. ses sourcils suivent bien les bords de l'orbe de son œil; relevez un peu ces sourcils dans le milieu, et voilà un des caractères de l'orgueil et l'orgueil offense. Laissez ces sourcils placés comme ils étaient, mais rendez-les très touffus, qu'ils ombragent son œil, et cet œil sera dur; la dureté rebute. Ne touchez plus à ces sourcils; mais tirez ces lèvres un peu en avant, et la voilà qui boude, et qui a de l'humeur. Pincez les coins de sa bouche, et la voilà ou précieuse ou méprisante. Faites tomber ses paupières, et la voilà triste. Gonflez un peu trop certains muscles de ses joues, et la voilà colère. Fixez la prunelle et la voilà bête. Donnez du feu à cette prunelle fixe, et la voilà impudente. Voilà la raison de tous vos goûts«. Qu'est-ce à dire? »Si la nature a placé sur un visage quelques-uns de ces caractères extérieurs qui nous marquent un vice ou une vertu, ce visage nous plaît ou nous déplaît«. C'est ainsi que la beauté devient éminemment morale, l'*inward* de Shaftesbury arrive à fixer la beauté extérieure qui n'est que l'autre devenue visible.

Ajoutez à cela la beauté du corps humain, où la pensée ne pourra plus se lire aussi aisément que sur le visage, »ajoutez à cela la santé qui est la base, et l a p l u s g r a n d e f a c i l i t é à r e m p l i r l e s f o n c t i o n s d e s o n é t a t«. Nous touchons ici de nouveau à l'utilitarisme social. »Un beau croche-

teur, continue Diderot, n'est pas un bel homme; un beau danseur n'est pas un bel homme; un beau vieillard n'est pas un bel homme; un beau forgeron n'est pas un bel homme. Le bel homme est celui que la nature a formé pour remplir le plus aisément qu'il est possible les deux grandes fonctions: la conservation de l'individu, qui s'étend à beaucoup de choses, et la propagation de l'espèce qui s'étend à une«. Naturellement la finalité de la nature se complique avec la finalité de la vie sociale qui fait remplir d'autres fonctions encore, ce qui doit contrebalancer et affaiblir les deux précédentes: »Si par l'usage, par l'habitude, nous avons donné une aptitude particulière à quelques membres aux dépens des autres, nous n'avons plus la beauté de l'homme de nature, mais la beauté de quelque état de société. Un dos devenu voûté, des épaules devenues larges, des bras raccourcis et nerveux, des jambes trapues et fléchies, des reins vastes à force de porter des fardeaux, feront le beau crocheteur. L'homme de nature n'a rien fait que vivre et propager; si la nature l'a fait beau, il est resté tel«.

Tout ceci concerne la nature. L'art, c'est à dire l'imitation de la nature ne pourra que s'y conformer: »Il semble que les artistes aient voulu nous montrer les deux extrêmes dans deux de leurs principaux morceaux de sculpture; l'Apollon antique est l'homme oisif, l'Hercule Farnèse est l'homme laborieux; tout est outré de ce côté-ci, rien n'excède de l'autre, rien ne montre un essai particulier; il n'a rien fait encore, mais il paraît propre à tout: voulez-vous qu'il lutte, il luttera; qu'il courre, il courra; qu'il caresse une femme, il la caressera«. L'artiste poursuit deux buts: »Pour bien peindre, d'abord il faut connaître l'homme de nature; il faut connaître ensuite l'homme de chaque profession«.

Pourtant les observations de l'auteur ne se bornent nullement aux figures humaines dans la réalité et dans l'art. Diderot fait une transposition brillante de ses idées dans le domaine de l'architecture: »Un morceau d'architecture est beau, lorsqu'il y a la solidité et qu'on la voit: qu'il y a la convenance requise avec sa destination, et qu'elle se remarque«. Si elles n'étaient visibles, l'objet ne serait que bon. La solidité est le caractère organique de l'architecture, ainsi que la bonne constitution pour un être vivant: »La solidité est dans ce genre-ci

ce qu'est la santé dans le règne animal; la convenance avec les usages est dans ce genre-ci ce que sont les fonctions et états particuliers dans le genre animal«. Autrement dit, la solidité fait la beauté naturelle de l'architecture, tandis que la convenance avec les usages fait sa beauté sociale; la différence de l'une à l'autre est celle d'un bel homme à un beau crocheteur ou à un beau forgeron. C'est ici qu'est le point d'attache pour les mœurs; celles-ci font varier la destination de tel bâtiment qui obtiendra, à chaque fois, un autre genre de beauté, selon qu'il se conformera à ses différentes destinations: »...admirez ici l'influence des mœurs, il semble qu'elles deviennent la base de tout: vous allez à Constantinople; et là vous trouvez des murs hauts et épais, des voûtes abaissées, des petites portes, des petites fenêtres hautes et grillées; il semble que plus un édifice, une maison ressemble à une prison, plus elle soit belle; c'est qu'en effet ce sont des prisons que les maisons où une moitié de l'espèce humaine renferme l'autre. Allez en Europe, au contraire, grandes portes, grandes fenêtres, tout est ouvert; c'est qu'il n'y a point d'esclaves«. De quel côté est le bon goût? Pour juger de ceci, ajoute Diderot, il faut savoir décider de quel côté sont les bonnes mœurs. Et c'est ainsi, qu'une fois encore le beau se ramène au bon. L'argument naturel à opposer à l'auteur serait celui qui en appellerait à un édifice aux murs hauts et épais, aux voûtes abaissées, aux petites portes et aux fenêtres grillées, qui, bien que château-fort des anciens temps, n'en est pas moins bien plus rapproché du beau que tel édifice moderne et commode aux grandes portes et fenêtres.

Ayant fixé les deux définitions du beau chez Diderot, celle des rapports, et celle de la conformité la plus exacte et la plus aisée à la destination de l'objet, il nous reste à en fixer la relation mutuelle. Elles ne sont point contradictoires: la seconde se base aussi sur des rapports. Toute la différence est que, la première définition est bien plus large que la seconde qui s'occupe de plus près de la nature des rapports exigés pour le beau. Quand Diderot disait que la nature des rapports n'influe aucunement sur l'existence du beau, et que c'est uniquement leur existence en général qui importe, il se trompait ainsi qu'il l'a démontré lui-même dans bien des passages postérieurs que nous venons de citer.

L'intime connexion du beau avec le bon et le vrai que nous avons signalée chez Diderot, nous fait immédiatement penser à Shaftesbury qui, ainsi que nous nous en souvenons, fit revivre le *καλοκαγαθος* des anciens. Lorsqu'en 1745 Diderot, inconnu encore, faisait paraître son premier écrit, sa traduction du traité de Shaftesbury sur *la Vertu et le Mérite*, il y ajoutait des notes assez longues, dont quelques unes contenaient des additions au texte assez importantes. Une de ces notes, que nous citerons incessamment, présente — déjà à cette époque — la définition du beau comme conformité visée au but de l'objet. Diderot parle dans la note en question de monstres poétiques, sphinx, hypogryphes, chimères qui, inexistants dans la nature, doivent leur existence dans l'art à leur utilité, c'est à dire au rôle qu'ils jouent. C'est ce rôle qui déterminera leur nature: »les devoirs à remplir déterminent l'organisation; l'organisation est plus ou moins parfaite, selon le plus ou moins de facilité que l'automate en reçoit pour vaquer à ses fonctions. Car qu'est ce qu'un bel homme, si ce n'est celui dont les membres bien proportionnés conspirent de la facon la plus avantageuse à l'accomplissement des fonctions animales. Mais cet avantage de conformation n'est point imaginaire: les formes qni le produisent ne sont pas arbitraires, ni par conséquent la beauté, qui est une suite de ces formes. Tout cela est évident pour quiconque connaît un peu les proportions géométriques que doivent observer les parties entre elles, pour constituer l'économie animale«[1]). En comparant attentivement les additions au texte faites par Diderot avec ce texte même, nous avons pu nous convaincre que plusieurs d'entre ces notes qui pouvaient passer pour originales, n'étant point munies de renvois, ne l'étaient pourtant pas. Pour certaines nous avons pu découvrir qu'elles provenaient d'autres écrits de Shaftesbury, non mentionnés par Diderot. Ce détail nous a rendu très circonspect pour tout ce qui concerne l'originalité des autres notes du traducteur. Sans avoir trouvé de répondant exact à la note citée ci-dessus, nous pouvons affirmer qu'elle s'accorde parfaitement avec la pensée de l'auteur des *Characteristicks.* Six ans après, lors de la publication de l'article *Beau* de l'*Encyclopédie*, Diderot lui même

---

[1]) Vol. I, p. 33 n 2.

nous renverra à ce sujet à Shaftesbury dont il parlera en des termes qui, selon son habitude, ne rendent pas exactement la pensée de l'original: »L'auteur qui nous a donné l'*Essai sur le mérite et la vertu* rejette toutes ces distinctions du beau et prétend avec beaucoup d'autres, qu'il n'y a qu'un beau, dont l'utile est le fondement: ainsi tout ce qui est ordonné de manière à produire le plus parfaitement l'effet qu'on se propose, est suprêmement beau. Si vous lui demandez qu'est-ce qu'un bel homme, il vous répondra que c'est celui dont les membres bien proportionnés conspirent de la façon la plus avantageuse à l'accomplissement des fonctions animales de l'homme (II part. IIIe sect.) L'homme, la femme, le cheval et les autres animaux, continuera-t-il, occupent un rang dans la nature: or, dans la nature, ce rang détermine les devoirs à remplir; les devoirs déterminent l'organisation, et l'organisation est plus ou moins parfaite ou belle, selon le plus ou moins de facilité que l'animal en reçoit pour vaquer à ses fonctions«[1]. Ainsi qu'on peut le saisir d'après la manière dont Diderot cite Shaftesbury, il n'est en 1751 nullement de l'avis de celui ci. Et c'est ainsi que nous avons un tableau curieux de la manière dont se développaient les idées de Diderot au sujet du beau: en 1745 il est de l'avis de Shaftesbury, c'est à dire qu'il comprend le beau comme conformité la plus aisée avec le but de l'objet, en 1751 il rejette cet avis comme trop utilitaire et il développe la définition des rapports, en 1762 lors de la lettre à Mlle Volland, citée tant de fois dans ce chapitre, nous le voyons revenu à ses premières idées. Puisque, simultanément, il expose maintenant l'identité, ou la proche connexion du vrai, du beau et du bon, nous pouvons en pleine sécurité admettre aussi cette opinion comme dérivant de l'auteur des *Characteristicks*. C'est dans la même année 1762 que nous trouvons la première trace de l'explication expérimentale du goût; nous avons signalé, dans notre chapitre précédent, le penchant utilitaire de cette théorie: elle s'explique par sa date, c'est à dire par sa rencontre avec la recrudescence de l'influence de Shaftesbury, par sa rencontre avec la pensée de cet auteur, comme Diderot la comprenait. Car hâtons-nous de le dire, à nos

---

[1]) Vol. X, p. 20-21.

yeux l'opinion de l'auteur des *Characteristicks* ne paraît pas aussi utilitaire; il comprenait le bon en catégorie hautement spiritualisée. Si c'était encore de l'utile, puisqu'il s'agissait du bien d'autrui et du bonheur de son prochain, ce n'était pas un utile immédiat, mais bien un utile de portée intérieure qui savait dépasser les bornes de la matérialité ambiante pour atteindre le monde idéal de la pensée et de la divinité, étant elle-même une pensée consciente. Assurément, la formule de Diderot faisant consister la vertu en bien social, le vice en mal social est encore prise de celle de Shaftesbury, pourtant celui-ci accentuant plus fortement le *καλοκαγαθός* paraissait moins matérialiste que ne le paraît son disciple. Tout bien considéré, on a la sensation que Diderot aurait pu employer des grands termes de bon et de beau dans des occasions d'utilité immédiate, qui n'en auraient pas permis l'usage à l'auteur des *Characteristicks*.

Nous ne voulons pas compliquer notre exposé en donnant une critique détaillée des idées de Diderot, ne nous étant proposé que de présenter avec la plus grande clarté possible ses opinions sur le beau. Hasardons pourtant la remarque que Diderot autant que ses prédécesseurs, en appuyant si fortement sur l'a i s a n c e dans la conformité aux fins naturelles de l'objet, semble ne point avoir eu de compréhension suffisante pour l'effort qui, quelquefois, est à lui seul le but de l'artiste. L'extrême aisance, c'est à dire le moindre effort dans l'objet représenté peut facilement, semble-t-il, conduire l'artiste à l'académisme.

On pourrait encore reprocher à Diderot, qu'ayant appuyé l'art uniquement sur l'extrême aisance, et la représentation artistique de l'homme uniquement sur la représentation de ses instincts de conservation et de propagation, il a méconnu l'expression dans le sens que nous lui donnons aujourd'hui, c'est à dire l'expression de mille nuances de sentiment et de pensée. Nous croyons que cela serait avoir courte vue sur les opinions de l'auteur. En appuyant la beauté du corps humain sur l'aisance de l'exercice des deux instincts animaux, il pensait à la beauté de l'homme nature: le même passage indique les modifications sérieuses par lesquelles Diderot faisait passer cette notion pour le très grand nombre de figures humaines qui ne

s'y adaptent pas. Les variations que chaque état social et chaque occupation apportent, selon l'auteur, dans le type de la beauté de l'homme nature, pourraient être assurément appelées aujourd'hui du nom d'expression. Puis, ce qui importe davantage, Diderot retrouve dans l'art les traits marquant le vice ou la vertu; l'expression peut être retrouvée à son tour dans cette observation. La pitié, l'amour, la bonté, la sainte indignation, la vaillance, le courage étant des vertus, la haine, la malice, la jalousie, la luxure étant des vices, quelles sont donc les expressions caractéristiques qui nous manqueraient aujourd'hui dans la conception de Diderot?

Evidemment, ici encore il y a gradation dans la pensée de l'auteur: il y a des degrés, toute une échelle de beauté. Si Rousseau place l'homme nature au sommet de cette échelle, il est probable que Diderot l'eût placé à son premier échelon, quitte à voir dans ses évolutions ultérieures moins de beauté physique et plus de beauté morale, c'est à dire plus de sentiments reflétés à l'extérieur, plus de beauté intérieure rendue visible.

Diderot a entrevu une vérité: »Les choses ne sont rien en elles-mêmes; elles n'ont ni douceur ni amertume réelle: ce qui les fait ce qu'elles sont, c'est notre âme«[1]). Si telle est la réalité, comment se pourrait-il qu'il n'y ait qu'une beauté pour tant d'âmes différentes? Si la beauté dépend de l'âme qui la conçoit, elle ne peut être fixe. L'esthétique devient un calcul de probabilité, et toute opinion sur le beau ne peut être qu'approximativement juste, pour tout ce qui dépasse le »moi« de l'instant. Lorsque Diderot définissait le beau comme simple existence de rapports, c'était trop peu; s'il avait déterminé ces rapports plus particulièrement qu'en en faisant une conformité à la destination, cela aurait été facilement trop. Comme ceci, le beau d'un objet dépend pour telle et telle personne, de ce qu'elle dit être la destination de cet objet. Son âme n'est-elle qu'à la hauteur des passions animales, elle n'y verra que cela, son âme s'élance-t-elle aux vertigineuses profondeurs du développement moral elle y verra difficilement autre chose.

---

[1]) *A M-lle Volland* vol. XVIII, p. 365.

CHAPITRE IV.

L'art et la réalité: l'imitation du modèle intérieur.

Si tout ce qui est vrai est beau, comme le disait Shaftesbury, il ne peut rien y avoir dans la nature qui ne le soit. C'est encore ceci qu'affirme l'auteur des *Moralists* en disant que, s'il arrive que nous ne soyons pas touchés de la beauté de quelque détail de la nature, c'est que nous n'en connaissons pas la suite, devant nécessairement former le complément de ce qui est accessible à nos organes d'aujourd'hui.

Diderot met un peu moins de force à affirmer l'identité du vrai et du beau; ainsi que nous venons de le dire dans notre chapitre précédent, il ne les fait que »bien proches« sans pourtant y mettre plus de différence qu'entre le bon et le beau. Le fond de sa pensée reste pourtant le même, touchant la beauté parfaite de la nature. Il serait oiseux de rassembler tous les nombreux passages prouvant le naturalisme de Diderot qui est par trop connu. Il y a un souffle de fraîcheur qui nous arrive, aujourd'hui encore, des pages vieilles de plus d'un siècle, où l'auteur confesse son admiration et sa foi aveugle dans la bonté, la justesse et la beauté de la nature. »L'eau. l'air, la terre, le feu, tout est bon dans la nature; et l'ouragan qui s'élève sur la fin de l'automne, secoue les forêts, et frappant les arbres les uns contre les autres, en brise et sépare les branches mortes; et la tempête, qui bat les eaux de la mer et les purifie; et le volcan, qui verse de son flanc entr'ouvert des flots de matières embrasées, et porte dans l'air la vapeur qui le nettoie« [1]).

[1]) *De la poésie dramatique*, vol. VII, p. 312.

L'artiste doit-il se considérer en correcteur de la nature, doit-il s'arroger le droit de parer à ses défauts? Quelle erreur de penser ainsi! »La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme, belle ou laide, a sa cause; et de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un, qui ne soit comme il doit être«[1]). Pour mesurer l'énorme distance qui sépare l'incomplet de l'art, du parfait de la nature, rappelons une idée à laquelle Diderot est revenu à plusieurs reprises[2]). »Supposons pour un moment la nature personnifiée et plaçons-la devant l'Antinoüs ou la Vénus de Médicis. Je couvre la statue d'un voile qui ne laisse échapper que l'extrémité d'un de ses pieds; et je demande à la nature d'achever la figure sur cette extrémité donnée. Hélas! peut-être en travaillant d'après la nécessité de ses lois, au lieu de produire un chef d'œuvre, un objet d'admiration, le modèle d'une belle femme, n'exécuterait-elle qu'une figure estropiée, contrefaite; une molécule insensible donnée, tout est donné pour elle; mais il n'en est pas ainsi de nous. La force d'une petite modification qui, pour la nature, entraîne et détermine le reste, nous échappe et ne nous touche pas. Nous ignorons son effet sur l'ensemble et le tout. Il n'y aurait qu'un moyen d'obtenir de la nature, mise à l'ouvrage, une statue telle que l'artiste l'a traitée. Ce serait, avec l'extrémite du pied de la statue, de lui montrer aussi le statuaire. Or, il y a une chaîne en conséquence de laquelle un tel artiste n'a pu produire qu'un tel ouvrage. Oh! combien notre admiration est imbécile. Elle ne peut jamais tomber que sur des masses isolées et grossières«[3]).

Il résulte de ces opinions de l'auteur, que c'est la nature en entier qui est belle, et que la notion de la »belle nature« autre que la nature en général n'a pas de raison d'être.

Si telle est la nature, qu'aurait l'art de mieux à faire que de l'imiter? Effectivement, nous lisons dans le ***Prospectus*** de l'***Encyclopédie*** une profession de foi à ce sujet: »Le poète, le musicien, le peintre, le sculpteur, le graveur etc., imitent ou contrefont la nature; mais l'un emploie le discours; l'autre, les couleurs; le troisième, le marbre, l'airain etc.«[4]). Il semble,

---

[1]) *Essai sur la peinture*. vol. X, p. 461.
[2]) cfr. *Ibid.*
[3]) vol. XIII, p. 22—3.
[4]) vol. XIII, p. 156—7.

selon l'auteur, que cette imitation dût être aussi fidèle que possible.

Nous rencontrons pourtant chez lui des traces d'une opinion contraire:

»Il y a des espèces arides dans la nature, et il peut y en avoir dans l'imitation.

»Quelquefois la nature est sèche, et jamais l'art ne le doit être« [1]).

Ainsi donc, il y aurait des choses arides et sèches dans la nature, qu'il faudrait, à tout prix, éviter de répéter dans l'imitation. Cette imitation aurait-elle ses propres lois, autres que celles de la nature?

»Mais qui vous a prescrit d'être l'imitateur rigoureux de la nature?« [2]).

»Eclairez vos objets selon votre soleil, qui n'est pas celui de la nature; soyez le disciple de l'arc-en-ciel, mais n'en soyez pas l'esclave« [3]).

Comment donc comprendre cette contradiction profonde, à moins qu'elle ne soit apparente? C'est l'idée des *Moralists* de Shaftesbury que nous retrouvons: si nous voyons la nature imparfaite, puisque nous ne la copions point fidèlement, c'est que nous le sommes nous-mêmes.

Diderot nous le dit déjà lorsqu'il nous parle de la nature, faisant un monstre selon le pied donné de la Vénus de Médicis. Il y a un tel précipice entre la logique de la nature et notre entendement borné, que nous ne saurions ne pas nous y sentir perdus. Le premier danger nous est offert par notre misérable logique humaine qui entre en conflit avec la logique de la nature. Possédant un sens rigoureux, et ce qui est plus, un juste sens de proportion, nous nous trouvons portés, à tout moment, à nous étonner et à reprocher à la nature de ne pas le satisfaire. Nous ne saisissons guère que c'est alors qu'elle serait fautive. »Tout détruit l'ensemble dans une figure supposée parfaite; l'exercice, la passion, le genre de vie, la maladie; il paraît qu'il n'y eut jamais qu'un homme et dans un instant, en qui l'ensemble fut sans défaut; c'est l'Adam de Moïse,

---

[1]) *Pensées sur la peinture etc.*, vol. XII, p 87.

[2]) *Ib.* p. 108. [3]) *Ib.* p. 57.



au sortir de la main de Dieu. Mais ne peut on pas dire en prenant l'ensemble sous un point de vue plus pittoresque, qu'il n'est jamais détruit ni dans la nature, où tout est nécessaire, ni dans l'art, lorsqu'il sait introduire dans ses productions, cette nécessité? Mais quelle suite d'observation, quel travail cette science ne demande t-elle pas? En revanche le succès de l'ouvrage est assuré«[1]). Reste à savoir si un tel effort est humainement possible? »Une figure humaine est un système trop composé, pour que les suites d'une inconséquence insensible dans son principe ne jettent pas la production de l'art la plus parfaite à mille lieues de l'œuvre de Nature«[2]). Mais, dans ce cas, que reste t-il à faire aux imitateurs de cette nature, aux artistes?

La nature n'agit jamais par saut. Si elle commet une difformité, elle y prépare par degrés tout l'entourage de la partie difforme. Le bossu est bossu de la plante des pieds à la tête; sa bosse ne fait que former la partie proéminente et principale de sa difformité[3]). Le malheur de l'artiste, c'est qu'il arrive à voir celle-ci, à saisir un défaut, seulement en lignes générales, et c'est ainsi qu'il fait des monstres plus grossiers que la nature. »Un nez tors, en nature, n'offense point, parce que tout se tient; on est conduit à cette difformité par de petites altérations adjacentes qui l'amènent et la sauvent. Tordez le nez à l'Antinoüs, en laissant le reste tel qui l'est, ce nez sera mal. Pourquoi? c'est que l'Antinoüs, n'aura pas le nez tors, mais cassé«. De même que l'artiste se trouve dans l'impossibilité d'atteindre la logique de la nature, de même nous. qui jugeons de la beauté, nous nous trouvons privés de tout critérium qui pourrait nous permettre d'en juger juste: »Nous disons d'un homme qui passe dans la rue, qu'il est mal fait. Oui, selon nos pauvres règles; mais selon la nature, c'est autre chose. Nous disons d'une statue, qu'elle est dans les proportions les plus belles. Oui, d'après nos pauvres règles; mais selon la nature?« Diderot n'est nullement surpris des conséquences que la nature tirerait en présence d'un fragment de la Vénus de Médicis:

---

1) vol. XIII, p. 22.
2) *Essai sur la peinture*, vol. X, p. 463.
3) *Ib.*, p. 516.

»mais si une chose me surprenait, conclut-il, c'est qu'il en arrivât autrement« [1]).

Ne pensons pas que la difficulté disparaisse, si l'artiste ne se trouve pas en présence d'une figure humaine, ou d'un organisme quelconque; elle se reproduit partout. Les artistes parlent de couleurs sympathiques et antipathiques, et pourtant la nature n'en connaît guère »Jetez les yeux sur une campagne, voyez s'il n'y a rien qui choque votre œil La nature établit entre tous les objets une sorte de tempérament qu'il faut imiter«: elle agit ici encore par degrés si insensibles, que l'artiste ne peut songer à les reproduire [2]). De même encore pour les parties absolument inorganiques de la réalité, pour ce qu'on appelle en termes de peinture la »nature morte«. »Assemblez confusément des objets de toute espèce et de toutes couleurs, du linge, des fruits, du papier, des livres, des étoffes et des animaux, et vous verrez que l'air et la lumière, ces deux harmoniques universels, les accorderont tous, je ne sais comment, par des reflets imperceptibles; tout se liera, les disparates s'affaibliront, et votre œil ne reprochera rien à l'ensemble«. L'art n'ayant sur sa palette ni de »lumière du soleil«, ni »d'air de l'atmosphère«, se trouve de nouveau dans »l'impossibilité de rendre les reflets imperceptibles des objets les uns sur les autres« [3]).

C'est ainsi que l'imitation qui semblait être l'unique voie pour l'artiste, vu l'extrême perfection de la nature, devient pour lui une route impossible à suivre pour la même cause, compliquée de sa faiblesse, autant dans son exécution que dans son entendement même. »Si les causes et les effets nous étaient évidents, nous n'aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu'ils sont. Plus l'imitation serait parfaite et analogue aux causes, plus nous en serions satisfaits« [4]).

La supériorité de la nature est évidente aux yeux de Diderot: l'artiste ne peut rêver à l'atteindre. Ne pouvant percevoir ni exécuter les mille dégradations dont se sert la nature

---

1) *Essai sur la peinture*, vol. X, p. 462.
2) *De l'harmonie de la lumière et des couleurs*, vol. XIII, p. 25.
3) *Salon de* 1763, vol. X, p. 187.
4) *Essai sur la peinture*, vol. X, p. 462.

pour harmoniser et atténuer les difformités (qui existent partout), les mille nuances et degrés par lesquels elle harmonise et lie entre eux des objets disparates quoique juxtaposés, l'artiste doit recourir à un expédient quelconque, il doit ajouter quelque chose d'inexistant dans la nature pour remédier à l'impuissance de représenter tout ce qui existe. Il n'en amoindrira pas plus l'extrême éloignement qui le sépare nécessairement de la nature: »L'harmonie du plus beau tableau n'est qu'une bien faible imitation de l'harmonie de la nature. Le plus grand effort de l'art consiste souvent à sauver la difficulté«[1]). C'est ce qu'on appelle »le technique« de l'artiste. Qu'est-ce que ce technique? »L'art de sauver un certain nombre de dissonances, d'esquiver les difficultés supérieures à l'art«. Et il cite des exemples de cette faiblesse de l'art et des artistes: »Je défie le plus hardi d'entre eux de suspendre le soleil ou la lune au milieu de sa composition sans offusquer ces deux astres ou de vapeurs ou de nuages; je le défie de choisir son ciel tel qu'il est dans la nature parsemé d'étoiles brillantes, comme dans la nuit la plus sereine«. »Je ne vous parlerai point de l'éclat du soleil et de la lune, qu'il est impossible de rendre, ni de ce fluide interposé entre nos yeux et ces astres qui empêche leurs limites de trancher durement sur l'espace ou le fond où nous les rapportons, fluide qu'il n'est pas plus possible de rendre que l'éclat de ces corps lumineux; mais je vous demanderai si leur contour sphérique et rigoureux n'est pas déplaisant? si, quelque brillants que l'artiste les fît, ils ne ressembleraient pas à des taches? Il est impossible qu'un arbre, tel qu'un cerisier chargé de fruits rouges, fasse un bon effet dans un tableau; et un espace du plus beau bleu percé de petits trous lumineux sera tout aussi maussade«. Pour remédier à cette impossibilité de rendre tant d'aspects splendides de la nature, il faut décidément renoncer à l'imitation, et se faire un nouveau mode d'expression artistique. »De là la nécessité d'un certain choix d'objets et de couleurs; encore après ce choix, quelque bien fait qu'il puisse être, le meilleur tableau, le plus harmonieux, n'est-il qu'un tissu de faussetés qui se couvrent les unes les autres. Il y a des objets qui gagnent, d'autres qui

---

[1]) *Pensées*, vol. XII, p. 81.

perdent, et la grande magie consiste à approcher tout près de nature et à faire que tout perde ou gagne proportionnellement; mais alors ce n'est plus la scène réelle et vraie qu'on voit, ce n'en est pour ainsi dire que la traduction«[1])

C'est là ce que Diderot appelle le soleil de l'art, autre que celui de la nature. L'art remplira son but lorsqu'il rapprochera autant que possible ces deux soleils, sans pourtant outrepasser la limite, ce qui le ferait tomber dans une infériorité trop évidente en comparaison de la nature. »Jamais les couleurs de l'artiste ne pouvant égaler soit en vivacité, soit en obscurité celles de la nature, l'artiste est encore obligé de se faire une sorte d'échelle, où ses couleurs soient entre elles comme celles de la nature. La peinture, pour ainsi dire, a son soleil qui n'est pas celui de l'univers. Mais le soleil de la nature n'ayant pas toujours le même éclat, n'y aurait il pas des circonstances, où il serait celui du peintre; et les tableaux faits dans ces circonstances n'auraient-ils pas un degré de vérité, qui manquerait aux autres?«[2]). L'artiste peut donc parfois rencontrer un heureux hasard; l'expédient pourra alors réussir au-delà de ses espérances, et non seulement remplacer ce qu'il ne peut atteindre, mais encore l'en rapprocher un peu; pourtant ceci ne pourra arriver que lorsque la nature n'épuisera point toute sa puissance, son soleil »n'ayant pas toujours le même éclat«.

Voilà la vraie origine de toutes les règles et de toutes les conventions dans l'art; ces conventions peuvent parfois porter l'artiste plus près de la nature que ne saurait le faire l'observation et l'imitation exacte. La statue de Saïs ici encore est inaccessible aux mortels. »Le grand homme n'est pas celui qui fait vrai, c'est celui qui sait le mieux concilier le mensonge avec la vérité«[3]). Mais où s'arrêter dans ce mensonge? Le problème doit être aussi bien résolu pour les arts plastiques que pour la poésie: »Où est la ligne que la poésie ne saurait franchir, sous peine de tomber dans l'énorme et le chimérique? ou plutôt qu'est-ce que cette lisière au delà de la nature, sur la-

---

[1]) *Salon* 1763, vol. X, p. 187 ss.
[2]) *De l'harmonie de la lumière et des couleurs*, vol. XIII, p. 25.
[3]) *Salon* 1767, vol. XI, p. 254–5.

quelle Le Sueur, le Poussin, Raphaël, et les anciens occupent différents points: Le Sueur, le bord de la lisière qui touche à la nature, d'où les anciens se sont permis le plus grand écart possible? Plus de vérité d'un côté et moins de génie; plus de génie de l'autre côté, et moins de vérité. Lequel des deux vaut le mieux? C'est entre ces deux lignes de nature et de poésie extrêmes, que Raphaël a trouvé la tête de l'ange de son tableau d'Héliodore; un de nos premiers statuaires, les nymphes de la Fontaine des Innocents; et Bouchardon, les génies de son dessin de l'Ombre de Tirésias évoquée«[1]). C'est ceci même qui explique les diverses manières d'imiter ou de suivre la nature, ainsi qu'il a été déjà dit. Puisque déjà l'artiste se voit permis de »mentir«, le degré du mensonge lui appartient en propre; ce degré de fraude s'appelle son faire, ou sa technique. »Cela ne viendrait-il pas de ce que dans l'impossibilité reconnue et peut-être heureuse de la rendre (la nature) avec une précision absolue, il y a une lisière de convention sur laquelle on permet à l'art de se promener; de ce que, dans toute production poétique il y a toujours un peu de mensonge dont la limite n'est et ne sera jamais déterminée? Laissons à l'art, la liberté d'un écart approuvé par les uns et proscrit par d'autres. Quand on a une fois avoué que le soleil du peintre n'est pas celui de l'univers et ne saurait l'être, ne s'est-on pas engagé dans un autre aveu dont il s'ensuit une infinité de conséquences? la première, de ne pas demander a l'art au delà de ses ressources; la seconde, de prononcer avec une extrême circonspection de toute scène où tout est d'accord«[2]).

Remarquons les mots soulignés. Pour quelle raison notre impuissance à imiter la nature se trouve-t-elle être heureuse? Est-ce, que dans le cas où un génie exceptionnel arriverait à la hauteur de la nature, son œuvre courrait risque de rester inaccessible pour les autres mortels, à l'égal des productions de la nature? Est-ce pour la raison plausible assurément, que l'artiste s'en trouve être plus original, et que l'art devient tout autre chose qu'une copie. Tout en appuyant peut-être plus fortement sur la perfection de la nature, Diderot se joint ici à la

---

[1]) *Sur la sculpture et sur Bouchardon*, vol. XIII, p. 46.
[2]) *Salon* 1767, vol. XI, p. 185–6.

pensée de Jonathan Richardson pour lequel, de même, l'art en désespoir de cause, devait dépasser en quelque point la nature. Pourtant, si celle-ci reste toujours supérieure pour Diderot, en théorie du moins (puisque nous ne pouvons la percevoir pleinement), Richardson admettait la possibilité de la supériorité de l'artiste dans ce qu'il ajoute à la nature [1]).

Si on avait voulu à tout prix, fût-ce d'une manière générale, savoir où doit s'arrêter le mensonge et la convention, Diderot aurait répondu par les paroles d'Aristote: »Le vrai de la nature est la base du vraisemblable de l'art« [2]). Ceci de nouveau concerne tous les arts, et non seulement la poésie. Le voici adapté à la peinture: »Tous les possibles ne doivent point avoir lieu en bonne peinture; car il y a tel concours d'événements dont on ne peut nier la possibilité, mais dont la combinaison est telle qu'on voit que peut-être ils n'ont jamais eu lieu, et ne l'auront peut-être jamais. Les possibles qu'on peut employer, ce sont les possibles vraisemblables, ce sont ceux où il y a plus à parier pour que contre, qu'ils ont passé de l'état de possibilité à l'état d'existence dans un certain temps limité par celui de l'action« [3]). Comme exemple de cette faute, si faute il y a, citons le passage suivant:

> »Il me semble que Rembrandt aurait dû écrire au bas de toutes ses compositions: *Per foramen vidit et pinxit*, sans quoi on n'entend pas comment des ombres aussi fortes peuvent entourer une figure aussi rigoureusement éclairée.
>
> »Mais les objets sont-ils faits pour être vus par des trous? Si la lumière forte descend brusquement et perce les ténèbres d'une caverne, c'est un accident dont je permets l'imitation à l'artiste; mais je ne souffrirai jamais qu'il s'en fasse une règle« [4]).

---

[1]) »We cannot reach what we set before us, and attempt to imitate, but we can carry our ideas so far beyond what we have seen, that though we fall short of executing them with our hands, what we do will nevertheless excel common nature, especially in some particulars, and those very considerable ones« (*loc. cit.* p 177).

[2]) *Pensées*, vol. XII, p. 107.

[3]) *Essai sur la peinture,* vol. X, p. 481.

[4]) *Pensées* etc. vol. XII, p. 109–110.

Lorsque Diderot nous disait tout à l'heure (cfr. p. 398) que l'artiste pour se composer un nouveau mode d'expression, devra se proposer »un certain choix d'objets et de couleurs«, il semblait toucher à la question de la belle nature, autrement dit de la nature choisie. D'autre part, il semblait s'en éloigner lorsque, percevant la distance séparant l'art de la nature, il admettait la possibilité d'une rencontre entre eux, uniquement dans le cas, où la nature ne parviendrait pas à toute sa perfection. Connaissant par ailleurs les idées de l'auteur sur l'expression dans l'art, autrement dit, sur les différents rapports qui, unissant un objet à d'autres, le font paraître beau, il ne nous paraît point possible de voir dans Diderot un adhérent de la »belle nature«. C'est encore dans l'article *Beau* de l'*Encyclopédie* qu'il s'explique le plus clairement sur ce sujet. Le passage demande à être cité tout au long:

»Qu'est-ce donc qu'on entend, quand on dit à un artiste: »Imitez la belle nature?« Ou l'on ne sait ce qu'on commande, ou on lui dit: Si vous avez à peindre une fleur, et qu'il vous soit d'ailleurs indifférent laquelle peindre, prenez la plus belle d'entre les fleurs, si vous avez à peindre une plante et que votre sujet ne demande point que ce soit un chêne ou un ormeau sec, rompu, brisé, ébranché, prenez la plus belle d'entre les plantes; si vous avez à peindre un objet de la nature, et qu'il vous soit indifférent lequel choisir, prenez le plus beau.

D'où il s'ensuit: 1° que le principe de l'imitation de la belle nature demande l'étude la plus profonde et la plus étendue de ses productions en tout genre; 2° Que quand on aurait la connaissance la plus parfaite de la nature, et des limites qu'elle s'est prescrites dans la production de chaque être, il n'en serait pas moins vrai que le nombre des occasions où le plus beau pourrait être employé dans les arts d'imitation, serait à celui où il faut préférer le moins beau, comme l'unité est à l'infini; 3° Que quoiqu'il y ait en effet un maximum de beauté dans chaque ouvrage de la nature, considéré en lui-même; ou pour me servir d'un exemple, que, quoique la plus belle rose qu'elle produise n'ait jamais ni la hauteur ni l'étendue d'un chêne, cependant il n'y a ni beau ni laid dans ses pro-

ductions, considérées relativement à l'emploi qu'on en peut faire dans les arts d'imitation« [1]).

Ce passage est très important. On ne saurait mieux exprimer les bornes de la belle nature, comme on la comprenait à l'époque. Nous sentons chez Diderot une bien autre conception et perception de la beauté que ne l'aura par exemple Lessing. Il n'y a guère pour lui de modèle de beauté: ce n'est pas telle et telle combinaison de lignes classiquement calmes, qu'il érigera en précepte, en sacrifiant mille beautés par esprit de régularité altière. Même, admettant que l'art parvienne à reproduire les plus beaux des objets de la nature, combien rarement voudra-t-il le faire? Remarquons qu'il ne s'agit plus ici de variation de goût, de personne en personne, d'artiste en artiste, de moment en moment. Non, l'artiste en pleine conscience du fait, et simultanément, reconnaîtra une beauté parfaite dans le nature, et l'estimera non à sa place dans l'œuvre qu'il projette, vu sa beauté même. L'artiste sacrifie la parfaite beauté — à quoi? à ce qu'il met de son propre fonds dans son art, à ce qu'il y ajoute d'inexistant dans la nature, à l'expression du sentiment qu'il se sent et qu'il veut faire comprendre à d'autres.

Il reste à se demander, comment se passe le procédé d'imitation lorsqu'il vient à s'imposer à l'artiste, ce qui arrive toujours à de différents degrés, fait qui nous est garanti par le naturalisme même de Diderot. Quelle transaction se fait-il entre l'artiste et le monde extérieur représenté par l'objet imité? Nous savons déjà que l'artiste conserve sa liberté, mais quand peut-il opérer ses variations, ses suppressions et ses additions envers la réalité? Commence-t-il par bien rassembler les détails, et ensuite, sciemment et méthodiquement se dit-il que tel et tel est sujet à un changement? Ce procédé n'est assurément pas à suivre dans les »imitations« poétiques: »Est-ce que chaque écrivain n'a pas son style? — D'accord — Est-ce que ce style n'est pas une imitation? — J'en conviens; mais cette imitation, où en est le modèle? dans l'âme, dans l'esprit, dans l'imagination plus ou moins vive, dans le cœur plus ou moins chaud de l'auteur. Il ne faut donc pas confondre un modèle intérieur avec un modèle extérieur. Mais n'arrive-t il pas aussi

[1]) vol. X, p. 28.

26*



quelquefois que le littérateur ait à peindre un site de nature, une bataille; alors son modèle n'est-il pas extérieur? Il l'est; mais son expression n'est pas physiquement de la couleur; ce n'est ni du bleu, ni du vert, ni du gris, ni du jaune; sans quoi l'expression ne serait aucunement à son choix; sans quoi si la richesse de la langue s'y prêtait, et qu'elle possédât huit cent dix-neuf mots correspondant aux huit cent dix-neuf teintes de la palette, il faudrait qu'il employât le seul qui rendrait précisément la teinte de l'objet, sous peine d'être faux« [1]). C'est à dire que la poésie ne procédant pas par des moyens naturels, mais uniquement par des moyens symboliques et de convention, autrement dit par certaines combinaisons de sons auxquelles nous prêtons certaines significations convenues, elle ne peut imiter la nature aussi immédiatement que le fait la peinture qui agit sur les yeux par les moyens employés par la nature elle-même. L'artiste de la parole fait passer dans notre entendement les objets visuels par la voie de l'ouïe; il doit donc y avoir une transposition forcée. Diderot admet comme base de cette transposition une image intermédiaire de l'objet, une image existant dans l'imagination de l'artiste. Le poète ne copie pas la réalité immédiatement, il copie son reflet qu'il trouve dans son imagination; le modèle du poète se trouve être transporté du monde qui l'entoure dans celui qu'il entoure de son organisation intérieure.

Mais n'en est-il pas de même pour les autres arts? Les arts plastiques, tout naturels qu'ils soient dans leurs moyens, procèdent-ils effectivement de la manière automatique que nous avons esquissée ci-dessus? Nous ne tardons pas à découvrir que Diderot ne le pensait pas, qu'il rejetait entièrement ce procédé automatique. Pour tous les arts, plastiques autant que poétiques, il exigeait un modèle intérieur, qui dirigeât l'artiste dans l'exécution de son œuvre: »C'est ce que Le Quesnoy répondit à un amateur éclairé qui le regardait travailler, et qui craignait qu'il ne gâtât son ouvrage pour le vouloir plus parfait: »Vous avez raison, vous qui ne voyez que la copie: mais j'ai aussi raison, moi qui poursuis l'original qui est dans ma tête«. Ce qui est tout voisin de ce qu'on raconte de Phidias,

---

[1]) *Pensées*, vol. XII, p. 128 9.

qui, projetant un Jupiter, ne contemplait aucun objet naturel qui l'aurait placé au-dessous de son sujet: il avait dans l'imagination quelque chose d'ultérieur à Nature« [1]).

L'exemple de Phidias nous servira d'intermédiaire pour saisir le rôle encore plus considérable que joue l'art, selon l'auteur, par rapport à la réalité; il s'agit de la distance qu'il y a du portrait à la beauté idéale. Diderot nous exprime sa pensée, à ce sujet, avec toute la clarté désirable, sous la forme d'un dialogue avec un artiste. Supposons que celui-ci ait à représenter la beauté. »Je demanderai donc à cet artiste: »Si vous aviez choisi pour modèle la plus belle femme que vous connussiez, et que vous eussiez rendu avec le plus grand scrupule tous les charmes de son visage, croiriez-vous avoir représenté la beauté?« Il est évident que la réponse à cette question devra être négative, »car qu'est-ce qu'un portrait, sinon la représentation d'un être quelconque individuel«? Et pour assigner une juste place à une œuvre d'art, Diderot se souvient de la pensée des anciens et la cite: »Vous avez senti la différence de l'idée générale et de la chose individuelle jusque dans les moindres parties [2]), puisque vous n'oseriez pas m'assurer, depuis le moment où vous prîtes le pinceau jusqu'à ce jour, de vous être assujetti à l'imitation rigoureuse d'un cheveu. Vous y avez ajouté, vous en avez supprimé; sans quoi vous n'eussiez pas fait une image première, une copie de la vérité, mais un portrait ou une copie de copie, φαντάσματος οὐκ ἀληθείας, du fantôme et non de la chose«. La vérité n'existe que dans l'idée que possède l'artiste en lui, l'objet lui-même existant hors l'artiste n'est qu'une mauvaise copie altérant les traits de l'original [3]). Pour comprendre cette assertion chez Diderot, il faut nous souvenir du

---

[1]) *Salon* 1767, vol. XI, p. 223.

[2]) »S'il est plus difficile d'identifier un ongle qu'un visage, ce n'est pas qu'il n'ait point de caractères individuels, seulement, étant de moindre portée, ils sont difficilement percevables« (*Ibid.*).

[3]) Diderot avait pu trouver des idées semblables dans les *Gedanken ueber die Nachahmung der griech. Werke*, 1755, de Winckelmann, dont il existait une traduction française. On y lisait entre autres: »...die griechischen Künstler fingen an sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten sowohl einzelner Teile als ganzer Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich ueber die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war eine bloss im Verstande entworfene geistige Natur« (par. 32).



manque de beauté qu'il voyait dans tout objet réel, nécessairement dénaturé par son existence même, par son fonctionnement; pour contempler un beau corps humain, il n'y aurait d'après l'auteur, qu'une éventualité devenue impossible, celle de se trouver en présence d'Adam tel qu'il sortit des mains divines. Si donc vous ne vous étiez attaché qu'à rendre le fantôme et non la chose, »vous n'auriez été qu'au troisième rang, puisqu'entre la vérité et votre ouvrage, il y aurait eu la vérité ou le prototype, son fantôme subsistant qui vous sert de modèle, et la copie que vous faites de cette ombre mal terminée de ce fantôme. Votre ligne n'eût pas été la véritable ligne, la ligne de beauté, la ligne idéale, mais une ligne quelconque altérée, déformée, portraitique, individuelle; et Phidias aurait dit de vous: τριτος ἐστι ἀπὸ τῆς καλῆς γυναῖκος καὶ ἀληθείας, vous n'êtes qu'au troisième rang après la belle femme et la beauté; et il aurait dit vrai«: Diderot termine en faisant une comparaison entre un artiste de génie et un portraitiste où celui-ci ne joue naturellement que le mauvais rôle: »Convenez donc que quand vous faites beau, vous ne faites rien de ce qui est, rien même de ce qui peut être. Convenez donc que la différence du portraitiste et de vous, homme de génie, consiste essentiellement en ce que le portraitiste rend fidèlement Nature comme elle est, et se fixe par goût au troisième rang; et que vous qui cherchez la vérité, le premier modèle, votre effort continu est de vous élever au second«[1]). Ici, il s'agit de bien comprendre Diderot. Le portraitiste, tout en s'attachant à rendre un cas individuel, n'en doit pas moins ne pas s'attacher servilement à imiter son modèle. Lui aussi, il a sa vision intérieure qu'il suit. Dans ce sens, toute véritable œuvre d'art, représentant une figure humaine, pourrait être considérée non comme portrait, mais comme composition ne reproduisant guère ce que le modèle avait de mesquin et d'altéré et s'attachant à la vision intérieure de l'artiste qui se trouve au deuxième rang et non au troisième. Le mépris professé ici pour le portrait ne concerne en somme point le genre comme tel, mais bien le rapport faussement compris de l'artiste à son modèle extérieur, encore que Diderot ne l'ait point aperçu clairement[2]).

---

[1]) *Introd. au Salon* de 1767, vol. XI, p. 9–11.

[2]) Winckelmann le comprenait parfaitement comme le prouve le

Le principe de l'imitation de la belle nature est donc de tout point dépassé par Diderot.

Premièrement, il enlève le premier rôle à la belle nature, c'est à dire à une nature châtrée selon certaines règles, pour la soumettre au contraire aux exigences du sujet et de l'artiste. Ce n'est plus la règle qui fait le sujet, c'est le sujet qui crée la règle. Nous signalions, dans notre première partie, les premiers traits d'une telle opinion chez Hutcheson et Lamotte.

Deuxièmement, s'il n'abolit pas le terme d'imitation, il en modifie le sens. L'artiste ne copie plus que lui-même, et si son tableau intérieur répond à la réalité, ce n'est plus à force de travail mécanique, c'est plutôt par intuition ou vision. L'originalité du travail de l'artiste est si puissante que Diderot peut dire des œuvres d'art qu'elles »prêchent plus fortement la grandeur, la puissance, la majesté de la nature, que la nature même« [1]. Et ici, il s'est peut être souvenu du grand rôle que Shaftesbury faisait jouer à l'artiste.

---

passage suivant: »Das Gesetz aber: die Personen ähnlich und zu gleicher Zeit schöner zu machen war allezeit das höchste Gesetz... und setzt notwendig eine Absicht des Meisters auf eine schönere und vollkommenere Natur voraus«. (*Gedanken über dic Nachahmung der griech. Werke*, par. 37).

[1]) *Salon* 1767, XI, p. 140.



CHAPITRE V.

L'éternelle variabilité de la règle comme suite de l'infinie expérience esthétique.

Nous appelions tout à l'heure l'attention du lecteur sur le fait que, selon Diderot, le déterminisme n'exclut guère la possibilité de modifier la nature humaine. La peine et la récompense ne cessent pas d'exister pour être passées à l'état de causes modifiantes.

Analogiquement, l'extrême autonomie de chacun dans le domaine du goût semblerait exclure toute espèce de règle ou de précepte; pourtant, nous le verrons, la règle trouve une place, elle aussi, dans ce système d'autonomie, quoiqu'elle n'ait plus gardé la jouissance de la dernière instance.

Il est évidemment possible que la règle vienne confirmer le jugement porté précédemment par le goût. Pourtant, le goût reste absolument indépendant de la règle chez tous ceux qui sont véritablement gens de goût. Ceux qui ne le sont pas pourront limiter leur plaisir à la conformité avec la règle.

Quel est donc le but de la règle ou n'y en aurait-il aucun? Qui n'a point assez de force individuelle pour trouver le beau en suivant son propre goût et sa propre force intuitive, inconsciemment expérimentale, trouvera évidemment son salut dans la règle qui lui donnera un moyen automatique de connaître ce qu'il appelle le beau. Ce beau ne pourra que bien rarement être le véritable beau, car trop souvent il se rencontrera avec la routine. Il y a pourtant, sans aucun doute et pour cette même raison, un grand avantage qui est dû à la règle: ceux qui en ont besoin par défaut de goût, se conduiraient en barbares

sans elle. La règle sert à garder le saint des saints de l'art, dans les moments de décadence. C'est ainsi que les nations qui ont adopté des règles, et ce qui est plus, l'esprit d'obéissance à ces règles, tombent moins profondément, lors de leurs époques de décadence, que les nations qui sont privées de cette aide. C'est à peu près ceci qu'on croit pouvoir déduire du passage suivant: »Les règles ont fait de l'art une routine; et je ne sais si elles n'ont pas été plus nuisibles qu'utiles. Entendons-nous: elles ont servi à l'homme ordinaire; elles ont nui à l'homme de génie« [1]).

Or, celui-ci pour ne pas se laisser gêner par les règles, n'a qu'à ne se point laisser trop influencer par elles. D'après Diderot, le champ de son travail ne se rencontre guère avec celui des travailleurs qui n'ont que du goût et se trouvent ainsi plus attachés aux règles n'étant que des préceptes de bon goût. Il admet une entière opposition entre le génie et le goût; la grande différence entre eux consiste en ce que le second procède par voie de travail réfléchi, tandis que l'autre s'exprime d'une manière véhémente et spontanée. Ayant d'autres forces, il a d'autres fins, et se dirigeant vers celles-ci qui sont généralement inconnues et nouvelles, il ne saurait soigner les détails avec autant de sollicitude que le fait le goût. Il résulte de ceci que l'œuvre de génie rappelle le *sublime* de Burke, tandis que celle du goût répond à ce qu'il appelait le *beau*: »Le goût est souvent séparé du génie. Le génie est un pur don de la nature; ce qu'il produit est l'ouvrage d'un moment; le goût est l'ouvrage de l'étude et du temps; il tient à la connaissance d'une multitude de règles ou établies ou supposées; il fait produire des beautés qui ne sont que de convention. Pour qu'une chose soit belle selon les règles du goût, il faut qu'elle soit élégante, finie, travaillée sans le paraître; pour être du génie, il faut quelquefois qu'elle soit négligée, qu'elle ait l'air irrégulier, escarpé, sauvage. Le sublime et le génie brillent dans Shakespeare comme des éclairs, dans une longue nuit, et Racine est toujours beau; Homère est plein de génie et Virgile d'élégance«.

On ne saurait trop remarquer que Shakespeare se trouve

---

[1]) *Pensées sur la peinture*, vol. XII, p. 96–7.

mis ici par Diderot dans le même rang qu'Homère et opposé à Racine, le poète favori de l'auteur. »Les règles et les lois du goût, continue Diderot, donneraient des entraves au génie; il les brise pour voler au sublime, au pathétique, au grand. L'amour de ce beau éternel qui caractérise la nature, la passion de conformer ses tableaux à je ne sais quel modèle qu'il a créé, et d'après lequel il a les idées et les sentiments du beau, sont le goût de l'homme de génie. Le besoin d'exprimer les passions qui l'agitent est continuellement gêné par la grammaire et l'usage: souvent l'idiome dans lequel il écrit se refuse à l'expression d'une image qui serait sublime dans un autre idiome. Homère ne pouvait trouver dans un seul dialecte les expressions nécessaires à son génie; Milton viole à chaque instant les règles de sa langue, et va chercher des expressions énergiques dans trois ou quatre idiomes différents«[1]).

Il n'est point tout à fait aisé d'enfreindre les règles, il faut prendre certaines obligations envers soi-même, lorsqu'on le fait, car enfin on procède en génie, en ce faisant. Naturellement, la règle n'est vénérable qu'autant qu'elle n'est point trop restreinte et c'est ce qui fait discuter à Diderot les opinions d'Aristote sur la nature et l'origine des règles. »J'en demande pardon à Aristote; mais c'est une critique vicieuse que de déduire des règles exclusives des œuvrages les plus parfaits, comme si les moyens de plaisir n'étaient pas infinis«. Sans compter qu'»il n'y a presque aucune de ces règles que le génie ne puisse enfreindre«[2]); il faut encore admettre quelque influence de ce génie sur les règles elles-mêmes. L'expérience esthétique étant grâce à eux et à leurs chefs-d'œuvre, éternellement renouvelée, comment la règle arriverait-elle à la limiter? L'infini des sources de plaisir, dont nous parle Diderot, nous dit que la règle n'aurait raison que dans le cas où on lui ajouterait un supplément tacite mais toujours présent, qui dirait »jusqu'à nouvel ordre«, c'est à dire, jusqu'à une nouvelle œuvre de génie qui viendra tout changer.

Pour peu qu'on veuille éviter l'anarchie, il est évidemment

[1]) *Pensées sur la peinture*, vol. XII, p. 76-7.
[2]) *Ibid.*



naturel et en somme tout à fait explicable, que le génie ne se trouve pas admis d'emblée dans toutes les nouveautés qu'il propose. Approuver une œuvre veut dire l'avancer comme exemple à suivre, or, dans toute œuvre de génie il peut y avoir une partie à rejeter. Ceci prête à un examen sérieux qui ne saurait être prompt et immédiat: c'est ici que commence le rôle de la critique.

Prendre position envers la critique, signifiait pour Diderot prendre position envers la question à peine close, sans résultat acquis, de la grande Querelle des Anciens et des Modernes. L'expérience esthétique ne pouvant être limitée, que pourraient les anciens de plus, que la règle elle-même? »Mais tandis qu'il y a tant de manières différentes d'écrire, qui chacune ont leur mérite particulier, n'y aurait il qu'une seule manière de bien peindre? Parce qu'Homère est plus impétueux que Virgile, Virgile plus sage et plus nombreux que le Tasse, le Tasse plus intéressant et plus varié que Voltaire, refuserai-je mon juste hommage à celui-ci? Modernes envieux de vos contemporains, jusques à quand vous acharnerez-vous à les rabaisser par vos éternelles comparaisons avec les anciens? N'est-ce pas une façon de juger bien étrange que de ne regarder les anciens que par leurs beaux côtés, comme vous faites, et que de fermer les yeux sur leurs défauts, et de n'avoir au contraire les yeux ouverts que sur les défauts des modernes et que de les tenir opiniâtrement fermés sur leurs beautés? Pour louer les auteurs de vos plaisirs, attendrez-vous toujours qu'ils ne soient plus? A quoi leur sert un éloge qu'ils ne peuvent entendre?«[1]).

Personne n'a été moins frondeur envers les anciens, que Diderot. Personne n'a mieux vu l'inimitable grandeur et beauté de la statuaire antique, personne n'a plus déploré, que nous ne connaissions la peinture ancienne que par la plume de Pausanias. Voici pour leur art plastique. Pour leur poésie ne citons que son enthousiasme pour Homère, qui est ici, comme partout ailleurs, toujours décisif pour celui qui le ressent: »Quelque génie qu'on ait, on ne dit pas mieux qu'Homère, quand il dit bien. Entendons-le du moins avant que de tenter d'enchérir sur lui«[2]).

---

[1]) *Salon de* 1763, vol. X, p. 168.

[2]) *Lettre sur les Sourds-muets*, vol. I, p. 281.

Et autre part, dans son *Discours sur la poésie dramatique*: »Qu'est-ce qu'il y a là dedans? Point d'esprit, mais des choses d'une vérité si grande, qu'on se persuaderait presque qu'on les aurait trouvées comme Homère. Pour nous, qui connaissons un peu la difficulté et le mérite d'être simple, lisons ces morceaux; lisons les bien; et puis prenons tous nos papiers et les jetons au feu. Le génie se sent, mais il ne s'imite point« [1]). Avec tout ceci, Diderot avait l'esprit trop peu religieux, pour avoir la religion de l'antiquité. Il sait que »sur soixante mille statues antiques qu'on trouve à Rome et aux environs, il y a une centaine de belles, une vingtaine d'exquises« [2]). Il avertit de même les enthousiastes qu'on ne rencontre pas seulement des grands hommes dans l'antiquité: »L'histoire ancienne, qui nous entretient sans cesse de grands personnages, attache si rarement nos regards sur la multitude, que nous ne l'imaginons pas, dans les temps passés, aussi grossière, aussi perverse que de nos jours: peu s'en faut que nous ne croyions qu'on ne traversait pas une rue d'Athènes sans être coudoyé par un Démosthène ou par un Cimon. Et l'avenir pourrait bien croire, à moins que l'esprit philosophique ne s'introduise à la fin dans l'histoire, qu'on ne traversait pas une rue de Paris sans coudoyer un N***, un Malesherbes ou un Turgot« [3]). Ici encore Diderot sait accorder l'enthousiasme avec un certain rationalisme. Ce même rationalisme le pousse naturellement à chercher des causes naturelles au degré de supériorité qui éclate dans certains domaines, chez les anciens. Il faut savoir trouver ces causes naturelles, pour ne pas accorder aux gens de l'antiquité une supériorité par trop écrasante dans leurs dons et facultés; autrement, il ne nous serait que trop facile de perdre tout espoir de les égaler et en général toute raison de figurer dans les arts. Ces causes de leur grandeur sont en grande partie sociales. »Pourquoi les anciens eurent-ils de si grands peintres et de si grands sculpteurs? C'est que les récompenses et les honneurs éveillèrent les talents, et que le peuple, accoutumé à regarder la nature et à comparer les productions des arts, fut un juge

[1]) vol. VII, p. 340.
[2]) *Pensées sur la peinture*, vol. XII, p. 116.
[3]) *Essai sur les règnes de Claude et de Néron* vol. III, p. 331.

redoutable. Pourquoi de si grands musiciens? c'est que la musique faisait partie de l'éducation générale: on présentait une lyre à tout enfant bien né. Pourquoi de si grands poètes? C'est qu'il y avait des combats de poésie et des couronnes pour le vainqueur. Qu'on institue parmi nous les mêmes luttes, qu'il soit permis d'espérer les mêmes honneurs et les mêmes récompenses, et bientôt nous verrons les beaux-arts s'avancer rapidement à la perfection«. Pour l'éloquence, il faut autre chose encore, et ici Diderot se montre plus profond en admettant la nécessité de la liberté, depuis longtemps proclamée par les Anglais. »Pour bien dire, il faut être tribun du peuple ou pouvoir devenir consul. Après la perte de la liberté, plus d'orateurs ni dans Athènes ni dans Rome; les déclamateurs parurent en même temps que les tyrans« [1]. Shaftesbury rattachait au manque de liberté autre chose encore, la gloire même de l'art français, sa poésie dramatique, et on aurait assurément beau jeu à faire ressortir les connexions intimes de la liberté effrénée de la muse Shakspearienne d'une part, et du génie classique des Descartes et Corneille de l'autre, avec le fonds social et historique d'où sortirent ces deux tiges puissantes.

Diderot aperçoit autre chose, et il ne fait que suivre l'opinion de son siècle, il croit voir baisser la poésie à mesure que la civilisation croît. Faut-il s'en réjouir? »Plus de verve chez les peuples barbares que chez les peuples policés; plus de verve chez les Hébreux que chez les Grecs; plus de verve chez les Grecs que chez les Romains; plus de verve chez les Romains que chez les Italiens et les Français; plus de verve chez les Anglais que chez ces derniers. Partout décadence de la verve et de la poésie, à mesure que l'esprit philosophique a fait des progrès: on cesse de cultiver ce qu'on méprise. Platon chasse les poètes de sa cité. L'esprit philosophique veut des comparaisons plus resserrées, plus strictes, plus rigoureuses; sa marche circonspecte est ennemie du mouvement et des figures. Le règne des images passe à mesure que celui des choses s'étend«. La poésie tire son profit et sa grandeur de la faiblesse philosophique et des maux sociaux: »Tous les préju-

[1]) *Sal.* 1763, vol. X, p. 160.

gés civils et religieux se dissipent; et il est incroyable combien l'incrédulité ôte de ressources à la poésie. Les mœurs se policent, les usages barbares, poétiques et pittoresques (remarquez l'association) cessent; et il est incroyable le mal que cette monotone politesse fait à la poésie«. La conclusion dernière que Diderot tire de cet état de choses, ne fait que redire ce qui faisait la grandeur de la *Nouvelle science* de Vico, parue quelques dizaines d'années auparavant: »L'esprit philosophique amène le style sentencieux et sec. Les expressions abstraites qui renferment un grand nombre de phénomènes se multiplient et prennent la place des expressions figurées«. Veut-il vérifier la justesse de son opinion, il ne lui faut qu'aller sur les traces du *Neveu de Rameau*, choisissant pourtant pour cette fois-ci, non le Palais Royal, mais les Tuileries; il y entendra les anciens traités de bien haut: »vous entendrez le dithyrambe de Pindare traité d'extravagance; et cet aigle endormi sous le sceptre de Jupiter, qui se balance sur ses pieds, et dont les plumes frissonnent aux accents de l'harmonie, mis au rang des images puériles«... Et replaçant la question sous le point de vue social, Diderot conclut: »ce n'est pas que Nature, qui produit des chênes aussi grands que ceux d'autrefois, ne produise encore aujourd'hui des têtes antiques; mais ces têtes étonnantes se rétrécissent en subissant la loi générale d'un goût pusillanime et régnant« [1]), Ainsi la théorie climatérique de Dubos et Montesquieu se trouve supplantée par celle du milieu social.

Nous ne citions jusqu'à présent que des raisons générales, Diderot s'occupe de les appuyer d'exemples particuliers qui nous font entrer de plein pied dans la vie des anciens. Prenons leurs statuaires: ce sont les mœurs contemporaines qui les favorisaient. N'attendons pas Taine pour nous expliquer le rôle des gymnases: »Les exercices de la gymnastique produisaient deux effets: ils embellissaient les corps et rendaient le sentiment de la beauté populaire«. Les Grecs avaient la religion du nu: »Sous le climat brûlant de la Grèce, les hommes étaient presque nus; ils étaient nus dans les gymnases, nus dans les bains publics. Les peintres allaient en foule dessiner la taille de Phryné et la gorge de Thaïs. L'état de courtisane

[1]) *Salon* 1767, vol. XI, p. 131—2.



n'était pas avili. C'était d'après une courtisane qu'on faisait la statue d'une déesse. C'étaient la même gorge, les mêmes cuisses, sur lesquelles on avait porté ses mains dans une maison de plaisir; les mêmes lèvres, les mêmes joues qu'on avait vues, qu'on reconnaissait, et qu'on adorait encore dans un temple et sur des autels. La licence des mœurs dépouillait à chaque instant les hommes et les femmes; la religion était pleine de cérémonies voluptueuses; les hommes qui gouvernaient l'Etat étaient amateurs enthousiastes des beaux-arts. Une courtisane célèbre par la beauté de sa taille, devenait-elle grosse? toute la ville était en rumeur; c'était un modèle rare perdu; et l'on envoyait vite à Cos chercher Hippocrate, pour la faire avorter. C'est ainsi qu'une nation devient éclairée, et qu'il y a un goût général; des artistes qui font de grandes choses, et des juges qui les sentent«[1]).

Ce culte du nu influant sur la vie, ainsi que celle-ci sur lui, tous les deux influaient sur les arts, qui s'étant partagé cette influence entre eux renchérissaient encore, en ajoutant de nouvelles forces aux raisons déjà existantes. On arrive à ne plus savoir à qui donner l'honneur de l'initiative dans ce mouvement général: »Je ne saurais résister. Il faut absolument, mon ami, que je vous entretienne ici de l'action et de la réaction du poète sur le statuaire ou le peintre; du statuaire sur le poète; et de l'un et de l'autre sur les êtres tant animés qu'inanimés de la nature. Je rajeunis de deux mille ans pour vous exposer comment dans les temps anciens ces artistes influaient réciproquement les uns sur les autres; comment ils influaient sur la nature même et lui donnaient une empreinte divine«[2]). Homère ayant chanté Jupiter remuant l'Olympe par un branlement de ses sourcils — une statue y correspondait. Les beaux pieds de Thétis, ou les seins de Vénus qu'il chantait, passaient en dogme dans la religion et la foi des peuples. Les résultats ne s'en firent pas attendre: »quand, au sortir du temple, le peuple venait à reconnaître ces qualités dans quelques individus, il en était bien autrement touché«. »Je ne puis m'empêcher de croire, ajoute Diderot, que lorsque le peuple assemblé

---

[1]) *Sur la peinture par Webb*, vol. XIII.
[2]) *Essai sur la peinture*, vol. X, p. 491 ss.

s'amusait à considérer des hommes nus aux bains, dans les gymnases, dans les jeux publics, il y avait, sans qu'ils s'en doutassent, dans le tribut d'admiration qu'ils rendaient à la beauté, une teinte mêlée de sacré et de profane, je ne sais quel mélange bizarre de libertinage et de dévotion. Un voluptueux qui tenait sa maîtresse entre ses bras l'appelait ma reine, ma souveraine, ma déesse; et ces propos fades dans notre bouche, avaient bien un autre sens dans la sienne. C'est qu'ils étaient vrais; c'est qu'en effet il était dans les cieux, parmi les dieux; c'est qu'il jouissait réellement de l'objet de son adoration et de l'adoration nationale«. Les épithètes divines données aux héros antiques ne sauraient donc étonner dans la poésie antique; c'est leur absence qui serait frappante. Ce qui est moins justifié, c'est que les mêmes épithètes se rencontrent fréquemment dans notre poésie moderne, où elles sont privées de tout ce qui les expliquait chez les anciens: »Lorsque nous voyons ces épithètes revenir sans cesse, si elles nous fatiguent et nous ennuient, c'est qu'il ne subsiste plus aucune statue, aucun temple, aucun modèle, auxquels nous puissions les rapporter. Le païen, au contraire à chaque fois qu'il les retrouvait dans un poète, rentrait d'imagination dans un temple, revoyait le tableau, se rappelait la statue qui les avait fournies« [1]).

Pour mesurer la distance qui nous sépare des anciens, il suffit de comprendre à quel point l'art moderne se trouve influencé par le manque du culte du nu qui règne chez les modernes: »Nous ne voyons jamais le nu; la religion et le climat s'y opposent... Nous ne savons, ce que c'est que les belles proportions. Ce n'est pas sur une fille prostituée, sur un soldat aux gardes qu'on envoie chercher quatre fois par an, que cette connaissance s'acquiert. Et puis nos ajustements corrompent les formes. Nos cuisses sont coupées par des jarretières, le corps de nos femmes étranglé par des corps, nos pieds défigurés par des chaussures étroites et dures. Nous avons de la beauté deux jugements opposés, l'un de convention, l'autre d'étude. Ce jugement contradictoire, d'après lequel nous appelons beau dans la rue et dans nos cercles, ce que nous appellerions laid dans l'atelier, et beau dans l'atelier ce qui nous déplairait dans la

[1]) *Ib.*, p. 491–4.

société, ne nous permet pas d'avoir une certaine sévérité de goût, car il ne faut pas croire qu'on fasse comme on veut abstraction de ses préjugés, ni qu'on en ait impunément«[1]).

Quoi qu'il en soit et quelles qu'en soient les raisons — nous en avons rapporté quelques-unes — les anciens sont si parfaits, qu'on ne saurait ne pas avoir la tentation de les imiter: »Si je demandais à un artiste: »Lorsque tu fais succéder dans ton atelier tant de modèles, que cherches-tu?« Je ne serais ni choqué, ni surpris, s'il me répondait: »Je cherche une antique«. Pourtant, cela prouve-t-il qu'on puisse remplacer l'observation de la nature par celle de l'antique? Assurément non, et Diderot ajoute immédiatement: »Antoine Coypel était certainement un homme d'esprit, lorsqu'il a dit aux artistes: »Faisons, s'il se peut, que les figures de nos tableaux soient plutôt les modèles vivants des statues antiques, que ces statues les originaux des figures que nous peignons«, et pour qu'on ne soit pas tenté de limiter cette observation d'un peintre aux peintres seuls, il la complète de son propre fonds: »On peut donner le même conseil aux littérateurs«[2]).

Comment Diderot, cet enthousiaste admirateur de l'art ancien, n'aurait-il pas admiré le grand Winckelmann? Pourtant Winckelmann aussi a son faible: il néglige la nature. Aussi Diderot lui lance-t-il une invective véhémente, dans laquelle il définit aussi bien le tort de ceux qui négligent la nature pour l'antique, que de ceux qui négligent l'antique pour la nature. De cette manière il proclame fortement la nécessité de la collaboration de ces deux éléments. Après avoir enthousiastement parlé de Winckelmann, voici ce qu'il ajoute: »Mais faites-lui une seconde question, et demandez-lui s'il vaut mieux étudier l'antique, que la nature sans la connaissance, l'étude et le goût de laquelle les anciens artistes, avec tous les avantages particuliers dont ils ont été favorisés, ne nous auraient pourtant laissé que des ouvrages médiocres: »L'antique, vous dira-t-il, sans balancer, l'antique«; et voilà tout d'un coup l'homme qui a le plus d'esprit, de chaleur et de goût, la nuit, tout au beau milieu de Toboso. Celui qui dédaigne l'antique pour la nature, risque de

---

[1]) *Salon* 1761, vol. X, p. 118.

[2]) *Pensées sur la peinture* vol. XII, p. 115.

n'être jamais que petit, faible et mesquin de dessin, de caractère, de draperie et d'expression. Celui qui aura négligé la nature pour l'antique, risquera d'être froid, sans vie, sans aucune de ces vérités cachées et secrètes, qu'on n'aperçoit que dans la nature même«. Diderot conclut, en exprimant tout le grand rôle de l'art antique par rapport au nôtre, dans cette phrase capitale: »Il me semble qu'il faudrait étudier l'antique pour apprendre à voir la nature«[1]). Les deux grands maîtres de l'art de tous les temps, l'art antique et la nature y jouent leur rôle: s'il faut commencer par étudier l'antique, c'est pourtant en conservant la priorité de valeur à la nature, puisque c'est elle qu'il s'agit de chercher, puisque c'est à elle que tend tout le labeur de l'artiste.

C'est ainsi que les anciens et leur art, aussi peu d'ailleurs que toute autre règle, n'ont point de valeur définitive. Le génie peut tout enfreindre, quitte à poser de nouveaux principes qui puissent contre-balancer les anciens, il peut rompre toute barrière quitte à frayer de nouveaux sentiers, qui puissent nous amener à mieux connaître la nature, à lever un pli de plus du voile qui dérobe la face mystérieuse de la statue de Saïs.

Il serait bien, avant de nous séparer des opinions de Diderot sur la règle, de fixer encore une fois, avec toute la clarté et toute la précision possible, les rapports qui, selon lui, unissent ou séparent le génie et la règle. Sa pensée critique ne manque pas de remarquer qu'il est des moments où l'œuvre

[1]) *Salon* 1765, vol. X, p. 418. Le passage suivant de la *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) prouve que Winckelmann n'était peut-être pas si intransigeant: »Was... die Schönheit einzelner Teile des menschlichen Körpers betrift, so ist hier die Natur der beste Lehrer: den im einzelnen ist dieselbe ueber die Kunst, so vie diese im Ganzen sich ueber jene erheben kann... Da aber einige vollkommen gebildete Teile als ein sanftes Profil in den grössten Städten kaum einigemal gefunden werden, so müssen wir auch aus dieser Ursache (von dem Nackenden nicht zu reden) einige Teile an den Bildnissen der Alten betrachten« (ed. Fleischer 1913 p. 182–3). La polémique de Diderot contre Winckelmann démontre qu'en écrivant le Salon de 1765 il l'avait fraîchement en mémoire. On peut donc présumer que les idées de Winckelmann sur l'influence des mœurs grecques sur l'art grec, et sur le rôle joué par le nu dans la vie des Grecs, ne restèrent pas inaperçues aux yeux de Diderot. Une note de Grimm (Salon 1765, p. 417) permettrait peut-être de supposer que Diderot connaissait la mauvaise traduction de l'*Histoire de l'art chez les anciens*, parue en 1766.



d'un génie loin de s'opposer à la règle, en devient la source. Diderot a consacré à ce rapprochement des deux opposés, un petit traité critique formant le *Projet de préface* d'un recueil de quelques tragédies bourgeoises comprenant le ***Marchand de Londres*** et *Miss Sara Sampson*, qui est d'ailleurs resté lui-même à l'état de projet. Il distingue dans le développement des nouvelles idées quelques étapes. La première — et la plus importante — est fournie par le génie. Celui ci, grâce à la force même de la sève qui le fait tendre vers des buts lointains et inconnus, ne s'occupe pas d'achever tous les détails de son œuvre et y laisse des défauts, dont la correction incombe à la critique ultérieure et aux nouvelles tentatives qu'elle inspire. Ce travail succédant à la première œuvre du génie, forme le second stade: »D'autres générations lui succèdent; les défauts du premier essai disparaissent sous leurs efforts réitérés; la forme de l'ouvrage s'établit; chacun s'y conforme; les productions se multiplient. Il s'établit entre elles une uniformité qui rend les succès plus difficiles«. Ici commencent les mauvais résultats de l'œuvre jadis décriée pour sa nouveauté, ces résultats sont nécessaires et fatals. A force de s'en tenir aux nouveaux résultats acquis par le travail assidu que la critique a poursuivi sur le champ même de l'ouvrage, laissé par le génie, les auteurs se trouvant sous ses auspices croient ne pas pouvoir s'en éloigner, ce dans quoi la critique a la faiblesse de les encourager. De là, toute la stérilité des âges de décadence, de là, tout le mal des règles. »Quelque fécondité qu'aient les esprits, on ne voit plus que ce qu'on a vu cent fois. Les personnages, les situations, les actions sont les mêmes; les premiers auteurs se sont emparés de ce que ces situations offraient de plus vrai, de plus beau, de plus frappant, de plus naturel; ceux qui viennent après sont exposés à répéter les mêmes choses; et les critiques, dont le métier est de comparer la production qui paraît avec celles qui ont précédé, montrent la ressemblance, la conformité, le plagiat, et l'auteur est désesperé; car on n'a pas eu la sagacité de voir, ou l'équité de convenir que la chose était impossible autrement. Quelle ressource pour ceux qui s'attachent au genre et à la règle établis! C'est pour éviter, dans des situations toutes pareilles, les discours, les pensées, les mouvements employés, qu'on se jette dans des idées,

des expressions, des sentiments, des mouvements et des discours bizarres qui déplaisent. Les critiques attaquent alors l'ouvrage en lui-même et n'en ont pas moins beau jeu. Ils ont, d'ailleurs, pour eux la raison, le bon sens et le jugement public qui a proscrit l'ouvrage«. Si cette triste position est nécessairement fatale, ainsi que le dit Diderot, il y a pourtant une restriction à y faire: les auteurs ne pouvaient faire autrement, ne pouvaient sortir du cercle magique des préceptes reçus, uniquement faute de leur manque de génie. Celui-ci venu, la question change d'aspect immédiatement et d'un coup, bien que la critique garde la réserve L'art se trouve pourvu d'un nouveau ferment, et passant à côté de toutes les chicanes, il ne cessera désormais de croître et de se développer sur de nouvelles voies. Mais tout ceci n'a lieu que lorsque le nouveau génie puise assez de force et assez de volonté dans son génie même. pour se défaire des liens de la règle devenus trop étroits. »Enfin, il vient un homme de génie qui conçoit qu'il n'y a plus de ressource que dans l'infraction de ces bornes étroites que l'habitude et la petitesse d'esprit ont mises à l'art«. Malheureusement, ici-même commence le mauvais jeu de la critique. »Que font alors toutes les têtes moutonnières, tous ces demi-penseurs qui ne remontent à l'essence de rien? ils ramassent autorité pour décrier le genre nouveau; le peuple les croit; ce sont ses vrais législateurs. Ils n'entendent pas la langue des muses, nous versons des larmes de joie ou de tristesse; ils blâment l'ouvrage«. Toutefois Diderot traîte le génie plutôt en homme d'esprit qui a eu une bonne idée, qu'en vrai génie. Il ne lui donne point la force de persévérer et de parachever son œuvre. Il s'arrête découragé au premier essai, et ses idées sont recueillies par d'autres nations et d'autres milieux, ce qui prouve que Diderot en veut spécialement et avant tout à la critique française. Naturellement, une fois que l'ouvrage a triomphé dans l'opinion de vastes cercles d'auditeurs, de spectateurs ou lecteurs, la critique se rend et le jeu recommence. L'ouvrage décrié ayant cessé de l'être, se trouve peu à peu érigé en chef-d'œuvre et en nouveau modèle pour une nouvelle école qui, à son tour, vieillira bien vite[1]).

Quoiqu'il en soit et nonobstant tous ces obstacles et tou-

[1]) *Projet de préface*, vol. VIII, p. 440–2



tes les luttes que le génie doit nécessairement subir, une chose reste avérée: pour peu que l'on s'élève à un point de vue un peu plus large que celui de la critique envieuse et journalière, on doit reconnaître qu'il n'y a pas de bornes au développement de l'art et qu'aucune époque des plus beaux âges de l'histoire de l'art ne saurait être érigée en puissance qui puisse enrayer son éternel progrès.

Toutefois, les anciens ont un grand avantage qui, d'après Diderot, rend leur situation sans égale: c'est ce qu'il nous faut comprendre en terminant ce chapitre.

Une fois admis, que le beau doit par définition être autre que la réalité, puisque l'artiste loin d'être portraïtiste rigoureux doit suivre plutôt son modèle intérieur (point de vue que nous avons établi dans notre chapitre sur le beau), reste à savoir, comment arrive à se former ce modèle intérieur? Si aujourd'hui, on demandait à un artiste quelle voie il suit, voilà à peu près ce qu'il répondrait: »Tenez, sans m'alambiquer tant l'esprit, quand je veux faire une statue de belle femme, j'en fais déshabiller un grand nombre; toutes m'offrent de belles parties et des parties difformes; je prends de chacune ce qu'elles ont de beau. Et à quoi le reconnais-tu? — Mais à la conformité avec l'antique«. Malheureusement, ce n'est pas là trancher la question, car les anciens, eux, n'avaient pas d'antique! Comment donc arrivèrent-ils à suivre ce modèle intérieur qui nous semble absolu aujourd'hui encore? Pour répondre à cette question Diderot commence par rappeler en quoi consiste, selon lui, la beauté parfaite d'un homme? »le modèle le plus beau, le plus parfait d'un homme ou d'une femme, serait un homme ou une femme supérieurement propre à toutes les fonctions de la vie, et parvenu à l'âge du plus entier développement, sans en avoir exercé aucune«, car cet exercice-même l'aurait nécessairement avarié. Il est naturel, nous le savons, que la réalité ne puisse nous présenter un bel idéal. Que faisaient les anciens? Ils firent disparaitre, avec préméditation et par degré, toutes les causes qui pourraient corrompre cette beauté idéale. »Par une longue observation, par une expérience consommée, par la comparaison des organes avec leurs fonctions naturelles, par un tact exquis, par un goût, un instinct, une sorte d'inspiration donnée à quelques rares génies,

peut-être par un projet, naturel à un idolâtre, d'élever l'homme au-dessus de sa condition, et de lui imprimer un caractère divin, un caractère exclusif de toutes les servitudes de notre vie chétive, pauvre, mesquine et misérable, ils ont commencé par sentir les grandes altérations, les difformités les plus grossières, les grandes souffrances. Voilà le premier pas qui n'a proprement réformé que la masse génerale du système animal, ou quelques-unes de ses portions principales«. Ce n'est pas tout, et la même recherche moitié instinctive, moitié raisonnée se dirige vers la correction de détails de plus en plus minutieux et subtils, dont dépend pourtant la beauté parfaite. »Avec le temps, par une marche lente et pusillanime, par un long et pénible tâtonnement, par une notion sourde, secrète, d'analogie, le résultat d'une infinité d'observations succesives dont la mémoire s'éteint et dont l'effet reste, la réforme s'est étendue à de moindres parties, de celles-ci à de moindres encore, et de ces dernières aux plus petites, à l'ongle, à la paupière, aux cils, aux cheveux, effaçant sans relâche et avec une circonspection étonnante les altérations et difformités de Nature viciée, ou dans son origine, ou par les nécessités de sa condition, s'éloignant sans cesse du portrait, de la ligne fausse, pour s'élever au vrai modéle idéal de la beauté, à la ligne vraie«.

Or, et c'est là le point important, on ne peut plus aujourd'hui se résoudre à un tel tâtonnement; il ne faudrait pour ceci rien moins que retourner »à l'état de barbarie«, »car c'est la seule condition où les hommes, convaincus de leur ignorance, puissent se résoudre à la lenteur du tâtonnement; les autres restent médiocres, précisément parce qu'ils naissent, pour ainsi dire, savants«. Et c'est pourquoi, les anciens, qui ont joint à leurs dons naturels cet état de non-savoir qui les a poussés au tâtonnement, ont une position qu'aucun des peuples modernes ne peut retrouver. Ceux-ci ont le malheur de trop fixer l'antique; à force de tenir les yeux attachés sur l'antique, »ils étudient la nature comme parfaite, et non comme perfectible«, ils cherchent à approcher non de la vraie beauté, mais de la copie laissée par les anciens. »Réformer la nature sur l'antique, c'est suivre la route inverse des anciens qui n'en avaient point«. Sans compter que rien ne peut remplacer l'état d'effervescence où se trouvaient ceux qui assistaient à l'exécution du travail,

et non, comme nous, à l'ouvrage accompli, »croyez-vous qu'il n'y ait aucune différence entre être de l'école primitive et du secret, partager l'esprit national, être animé de la chaleur, et pénétré des vues, des procédés, des moyens de ceux qui ont fait la chose, et voir simplement la chose faite?«

Diderot exagère ici la mauvaise position des modernes, car enfin eux aussi ont passé par un âge de barbarie. Ce qu'il avance concerne tout au plus les arts qui furent portés à un niveau de développement considérable chez les anciens, comme par exemple et avant tout la sculpture. Par contre, les modernes ont pu »tâtonner« sur d'autres champs, comme le démontrent l'architecture et la musique. En tous les cas, il est curieux d'observer que Diderot se montre à nos yeux comme partisan de l'art provenant du fonds national; vivant de nos temps, il se serait joint à ceux qui déplorent l'avènement de la Renaissance pour le coup qu'elle donna aux traditions du moyen-âge national.

Quoi qu'il en soit, et c'est ce qui nous intéresse tout particulièrement en ce lieu, Diderot grâce à son admiration pour l'antiquité, s'oppose à son imitation absolue, forcée, et sur ce point rejoint le camp des modernes dans la Querelle. Il n'hésite pas à trouver le bonheur des anciens dans leur manque de tradition, et le malheur des modernes, dans ce que les chefs-d'œuvre antiques ne furent point perdus et oubliés à tout jamais. Voici sa conclusion dernière: »Je prétends que la raison principale pour laquelle les arts n'ont pu, dans aucun siècle, chez aucune nation, atteindre au degré de perfection qu'ils ont eu chez les Grecs, c'est que c'est le seul endroit connu de la terre où ils ont été commis au tâtonnement, c'est que grâce aux modèles qu'ils nous ont laissés, nous n'avons jamais pu, comme eux, arriver succesivement et lentement à la beauté de ces modèles... c'est que, si ces modèles avaient été anéantis, il y a tout à présumer qu'obligés comme eux à nous traîner d'après une nature difforme, imparfaite, viciée, nous serions arrivés comme eux à un modèle original et premier, à une ligne vraie qui aurait été bien plus nôtre qu'elle ne l'est et ne peut l'être« [1]).

[1]) *Introduction au Salon* de 1767, vol. XI, p. 3–18.

CHAPITRE VI.

La classification des arts et l'opposition de la peinture à la poésie.

Après avoir pris connaissance des vues générales de Diderot sur l'art il nous est permis actuellement de nous occuper de ses aperçus sur les arts pris en particulier.

Pour arriver à une division des arts, on peut procéder, nous le savons, de trois manières différentes: selon les moyens d'imitation, selon le plus ou moins de naturel dans la manière donnée, enfin selon la plus ou moins grande clarté de symbole ou comme le dit Diderot, selon les hiéroglyphes employés par l'art.

Nous connaissons bien la première division pour l'avoir rencontrée dans le chapitre sur l'imitation: un art emploie la couleur, un autre le marbre ou l'airain, le troisième le discours, un autre encore le son. Cette division est la plus générale.

La seconde est basée sur le degré d'artifice employé par l'artiste dans ses moyens. C'est ainsi que la musique emploie le moyen le plus naturel, puisque c'est le son même, qui par nature physique ne diffère guère de la réalité; le son est la nature même. Par contre, la peinture est la moins naturelle, puisqu'elle emploie des moyens qui n'existent pas dans la réalité. Si je chante, je profite d'un organe que je fais naturellement opérer; si je joue d'un instrument, ce n'est que tout au plus le sens symbolique contenu dans mon jeu qui peut être ramené à l'imitation dans sa valeur la plus large, qui n'est autre que l'expression; la nature du son est toute réelle et ne me doit son existence que comme à une cause motrice. Par contre quand je peins, je crée une chose artificielle, n'existant nullement dans la nature, une chose qui est destinée à faire

illusion non seulement comme symbole, mais encore comme essence physique qui ne doit son existence qu'à moi. Lorsque je touche une corde, le son me doit son existence comme à un intermédiaire, un agent qui pourrait être aussi une toute autre cause de nature matérielle et accidentelle, tandis que le tableau me doit son existence comme à son créateur qui l'a tiré du néant. Le son est bien plus existant dans une corde silencieuse, que la statue dans un bloc de marbre: le son est produit par la corde, tandis que la statue ne l'est en aucune façon par le marbre.

La nature non artificielle de la musique se fait jour de même dans certains de ses caractères qui lui sont spéciaux. Des objets disparates de différentes couleurs et de différentes formes, assemblés sur une surface, arriveront à être liés et fondus ensemble bien plus par l'air et la lumière, que par l'effort de l'artiste: »...vous verrez, nous dit Diderot, que l'air et la lumière, ces deux harmoniques universels, les accorderont tous je ne sais comment, par des reflets imperceptibles, tout se liera, les disparates s'affaibliront, et votre œil ne reprochera rien à l'ensemble«. Le peintre reste ici à court, et le musicien a bien plus de ressources. »L'art du musicien qui en touchant sur l'orgue l'accord parfait d'ut, porte à votre oreille les dissonants ut, mi, sol, si, ré, ut, en est venu là; celui du peintre n'y viendra jamais. C'est que le musicien vous envoie les sons mêmes, et que ce que le peintre broie sur sa palette, ce n'est pas de la chair, de la laine, du sang, la lumière du soleil, l'air de l'atmosphère, mais des terres, des sucs de plantes, des os calcinés, des pierres broyées, des chaux métalliques. De là l'impossibilité de rendre les reflets imperceptibles des objets les uns sur les autres; il y a pour lui des couleurs ennemies qui ne se réconcilieront jamais«[1]. La poésie est ici au milieu entre les deux extrêmes. Elle peut se servir de moyens artificiels, comme elle peut aussi se servir de moyens naturels. Lorsqu'elle se sert de nos yeux, elle est artificielle, lorsqu'elle nous arrive par nos oreilles, elle est naturelle dans ses moyens, la parole étant un son.

La différence entre la poésie récitéé et la musique gît dans

[1]) *Salon* 1763, vol. X, p. 487.

le contenu symbolique, dans l'hiéroglyphe, comme le dit Diderot. D'après lui, la musique est la moins apte à exprimer clairement la pensée de l'artiste, tandis que la peinture partage cette qualité avec la poésie qui a certains avantages de clarté dont la peinture manque, et d'autre part n'en posséde pas d'autres dont la peinture est pourvue. Cette dernière division a prêté à des difficultés nombreuses, donc à des problèmes intéressants. Le but de l'artiste étant de faire connaître certaines choses au public, il lui importe d'être compréhensible; aussi ne s'agit-il ici de rien moins, que de la préférence accordée sur ce point à la peinture ou à la poésie. La suite de ce problème fut la tendance à éliminer certains sujets de peinture, dûs à la poésie, et certains sujets poétiques dûs à la peinture.

Cette question préoccupant les esprits des artistes et littérateurs depuis longtemps, créa à elle seule en 1766 le célèbre ouvrage de Lessing, son *Laokoon*. Il s'agit pour nous actuellement de nous bien rendre compte de la manière dont Diderot envisageait la question, tout en sachant d'avance que nous n'en trouverons point chez lui un exposé systématique et méthodique.

Le premier document de Diderot qui présente un intérêt sérieux pour notre problème, est la *Lettre sur les Sourds-muets* (1751)[1]. Il ne fait que poser la question, mais de manière à faire comprendre qu'il la saisit dans toute son étendue. »Ils veulent que je leur dise encore pourquoi une peinture admirable dans un poème deviendrait ridicule sur la toile? Par quelle singularité le peintre qui se proposerait de rendre avec son pinceau ces beaux vers de Virgile:

Interea magno misceri murmure pontum
Emissamque hiemem sensit Neptunus, et imus
Stagna refusa vadis, graviter commotus, et alto
Prospiciens, summa placidum caput extulit unda
Virg. Aeneid. I 128.

Par quelle singularité, disent-ils, ce peintre ne pourrait prendre le mouvement frappant, celui où Neptune élève sa tête hors des eaux? Pourquoi le dieu, ne paraissant alors qu'un homme décollé, sa tête, si majestueuse dans le poème, feraitelle un mauvais effet sur les ondes? Comment arrive-t-il que

[1]) Vol. I, p. 385–6.



ce qui ravit notre imagination déplaise à nos yeux? La belle nature n'est donc pas une pour le peintre et pour le poète?« Il est clairement dit ici, que les tableaux poétiques ne peuvent être transposés en peinture pour la seule cause qu'ils sont beaux en poésie. Les raisons générales en sont données dans le *Salon* de 1767: »Que le plus habile artiste, s'arrêtant strictement à l'image du poète, nous montre cette tête si belle, si noble, si sublime dans l'*Enéide*; et vous verrez son effet sur la toile. Il n'y a sur le papier ni unité de temps, ni unité de lieu, ni unité d'action. Il n'y a ni groupes déterminés, ni repos marqués, ni clair-obscur, ni magie de lumière, ni intelligence d'ombres, ni teintes, ni demi-teintes, ni perspective, ni plans. L'imagination passe rapidement d'image en image; son œil embrasse tout à la fois. Si elle discerne des plans, elle ne les gradue ni ne les établit; elle s'enfoncera tout à coup à des distances immenses; tout à coup elle reviendra sur elle même avec la même rapidité, et pressera sur vous les objets. Elle ne sait ce que c'est qu'harmonie, cadence, balance; elle entasse, elle confond, elle meut, elle approche, elle éloigne, elle mêle, elle colore comme il lui plaît. Il n'y a dans ses compositions ni monotonie, ni cacophonie, ni vides, du moins à la manière dont la peinture l'entend. Il n'en est pas ainsi d'un art où le moindre intervalle mal ménagé fait un trou, où une figure trop éloignée ou trop rapprochée de deux autres alourdit ou rompt une masse; où un bout de linge chiffonné papillote; où un faux pli casse un bras ou une jambe; où un bout de draperie mal colorié désaccorde; où il ne s'agit pas de dire: »Sa bouche était ouverte, ses cheveux se dressaient sur son front, les yeux lui sortaient de la tête, ses muscles se gonflaient sur ses joues, c'était la fureur«; mais où il faut rendre toutes ces choses; où il ne s'agit pas de dire, mais où il faut faire ce que le poète dit...« [1]).

Quelles peuvent être les raisons, pour lesquelles la peinture ne peut pas toujours imiter la poésie? Le principal désavantage de la peinture comparée avec la poésie est la nécessité où elle se trouve de se borner à un instant, fait que nous connaissons très bien pour l'avoir rencontré chez plus d'un au-

[1]) *Salon* 1767, vol. XI, p. 73.

teur du siècle, chez Shaftesbury, Richardson, Dubos aussi bien que chez Harris. »Chaque action a plusieurs instants; mais je l'ai dit et je le répète, l'artiste n'en a qu'un, dont la durée est celle d'un coup d'œil« [1]). Toutefois ainsi que nous nous souvenons l'avoir vu chez Shaftesbury, il y a certaines petites exceptions à la règle. »Il y a seulement quelques circonstances où il n'est ni contre la vérité, ni contre l'intérêt, de rappeler l'instant qui n'est plus, ou d'annoncer l'instant qui va suivre. Une catastrophe subite surprend un homme au milieu de ses fonctions; il est à la catastrophe et il est encore à ses fonctions« [2]). Et à la même place, Diderot développe encore une fois la même pensée: »...comme sur un visage où régnait la douleur et où l'on a fait poindre la joie, je retrouverai la passion présente confondue parmi les vestiges de la passion qui passe; il peut aussi rester, au moment que le peintre a choisi, soit dans les caractères, soit dans les actions, des traces subsistantes du moment qui a précédé« [3]). Les *Pensées sur la peinture* nous apportent un exemple d'une telle exception à la rigueur de la règle: »On n'égorge pas encore Iphigénie; mais je vois approcher le victimaire avec le large bassin qui doit recevoir son sang, et cet accessoire me fait frémir« [4]).

Souvenons-nous toutefois que tous ces cas cités ne sont que des exceptions. La règle découlant de l'essence même de la peinture, veut qne les trois unités y soient bien plus sévèrement maintenues que dans l'art dramatique. Voici la première: »Le peintre n'a qu'un instant, et il ne lui est pas plus permis d'embrasser deux instants que deux actions« [5]). Voici la seconde: »L'unité de temps est encore plus rigoureuse pour le peintre que pour le poète; celui-là n'a qu'un instant presque indivisible« [6]). La troisième est théoriquement la même pour le

[1]) *Essai sur la peinture*, vol. X, p. 499.

[2]) *Ib.*, p. 437. [3]) *Ib.*, p. 499. [4]) vol. XII, p. 90.

[5]) *Essai sur la peinture* vol. X, p. 497. — cfr. l'*Encyclopédie* art. *Composition* (ed. Assézat XIV. 200—1): «La loi d'unité d'action est encore plus sévère pour le peintre que pour le poète. Un bon tableau ne fournira guère qu'un sujet, ou même qu'une scène de drame; et un seul drame peut fournir matière à cent tableaux différents«.

[6]) *Pensées sur la peinture* vol. XII, p. 89. — Il est curieux que l'article *Composition* de l'Encyclopédie, que nous venons de rappeler, soit bien plus intransigeant sur l'unité de temps que tous les autres témoignages



peintre et le poète dramatique: ils peuvent présenter aux yeux du spectateur tout ce qui se présente à leurs yeux simultanément. Si cette règle générale est modifiée quelque peu dans la peinture, ce n'est que par les préceptes particuliers de la composition d'un tableau qui ne souffre ni accumulation ni vides. Ces règles de la composition se trouvent définies dans le passage suivant: »Ainsi trois sortes de lignes préliminaires: la ligne terminatrice de la lumière, la ligne de la balance des figures et les lignes de la perspective«. (*Pensées* XII. 107).

Si la peinture doit se borner à un moment, toute l'attention doit incomber au choix du moment. Quel moment le peintre choisira-t-il? Les *Pensées sur la peinture* nous répondent à cette question par un exemple: »Pourquoi l'Hippogriffe, qui me plaît tant dans le poème, me déplairait-il sur la toile? J'en vais dire une raison bonne ou mauvaise. L'image, dans mon imagination, n'est qu'une ombre passagère. La toile fixe l'objet sous mes yeux et m'en inculque la difformité. Il y a, entre ces deux imitations, la différence d'il peut être à il est«[1]). Autrement dit, si la peinture est nécessairement bornée à un instant, elle ne peut choisir un instant non significatif. Or, un moment non significatif n'est rien d'autre que celui qui est si fortement lié à mille circonstances précédentes ou suivantes, qu'il n'a guère d'intérêt sans elles, et nous dévoile bien trop peu de son sujet, pour nous satisfaire. De là, la conclusion naturelle

---

que nous citons. Diderot n'y admet aucune exception à la règle: »la loi de cette unité est beaucoup plus sévère encore pour le peintre, que pour le poète: on accorde vingt-quatre heures à celui-ci; c'est-à-dire qu'il peut, sans pécher contre la vraisemblance, rassembler dans l'intervalle de trois heures que dure une représentation tous les événements qui ont pu se succéder naturellement dans l'espace d'un jour. Mais le peintre *n'a qu'un instant presque indivisible* (les mots soulignés se retrouvant dans une des *Pensées* citées ci-dessus, celle-ci doit être reportée à la date de l'article en question de l'*Encyclopédie)*; c'est à cet instant que tous les mouvements de sa composition doivent se rapporter: *entre ces mouvements, si j'en remarque quelques-uns qui soient de l'instant qui précède ou de l'instant qui suit, la loi de l'unité de temps est enfreinte*«. Cette dernière phrase s'oppose textuellement à toute possibilité d'exceptions, que Diderot admettait pourtant dans les passages que nous citions ci-dessus. Faudrait-il reporter ceux-ci à quelque lecture réitérée de quelque auteur admettant ces exceptions, comme Shaftesbury ou Harris?

[1]) Vol. XII, p. 77—89.

que le peintre doit éviter le passager: »...il faut prendre les choses dans l'état qu'elles ont d'une manière la plus durable«[1]). Tel n'est pas le rire que Diderot réprouve en peinture, à l'égal de Lessing: »Un portrait peut avoir l'air triste, sombre, mélancolique, serein, parce que ces états sont permanents; mais un portrait qui rit est sans noblesse, sans caractère, souvent même sans vérité, et par conséquent une sottise. Le ris est passager. On rit par occasion; mais on n'est pas rieur par état«[2]). Si tel est le cas pour le rire, de combien plus grave doit être pour un peintre l'inconvénient des mille petites mièvreries de société, d'étiquette ou de politesse: »La politesse, cette qualité si aimable, si douce, si estimable dans le monde est maussade dans les arts d'imitation«, p. ex. chez Watteau qui, s'il plaît pourtant, le doit à »ses sites, sa couleur, la grâce de ses figures, et de ses vêtements«. De même que Shaftesbury maudissant ces mêmes petits usages, désespérait de jamais revoir la renaissance du dialogue Platonien, de même Diderot voit le salut de la peinture dans l'absolue ignorance de ce genre de nature: »Ajoutez à la platitude de nos révérences, celle de nos vêtements, nos manches retroussées, nos culottes en fourreau, nos basques carrées et plissées, nos jarretières sous le genou, nos boucles en lacs d'amour, nos souliers pointus. Je défie le génie même de la peinture et de la sculpture de tirer parti de ce système de mesquinerie. La belle chose, en marbre, ou en bronze, qu'un Français avec son justaucorps à boutons, son épée et son chapeau!«[3]). S'il faut représenter des usages, que ce soient des usages et gestes plus largement significatifs, plus stablement symboliques, que des afféteries qui ne durent qu'un demi-siècle: »Il faut aux arts d'imitation quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme. Je permettrai bien à un Persan de porter la main à son front et de s'incliner, mais voyez le caractère de cet homme incliné; voyez son respect, son adoration; voyez la grandeur de sa draperie, de son mouvement. Quel est celui qui mérite un hommage si profond? est-ce son dieu? est-ce son père?«[4]).

---

[1]) *Essai sur la peinture*, vol. X, p. 483.
[2]) *Ib.*, p. 510.
[3]) *Essai sur la peinture*, vol. X, p. 499.
[4]) *Ibid.*

La nécessité qui lie la peinture à un instant, n'est point la seule différence qui la sépare de la poésie, il y a encore la différence de clarté de l'expression, de l'hiéroglyphe employé. Cette différence est si prononcée, que Diderot n'hésite pas à en faire un critérium de la priorité de l'invention de l'un des deux arts. »L'art de transmettre les idées par la peinture des objets a dû naturellement se présenter le premier: celui de les transmettre en fixant les voix par des caractères est trop délié; il dut effrayer l'homme de génie qui l'imagina«. Une fois les deux arts inventés, il se montra que tous deux ont certains avantages et certains désavantages de clarté. Ainsi »la peinture n'atteint point aux opérations de l'esprit, l'on ne distinguerait point, entre des objets sensibles distribués sur une toile comme ils seraient énoncés dans un discours, les liaisons qui forment le jugement et le syllogisme; ce qui constitue un de ces êtres, sujets d'une proposition; ce qui constitue une qualité de ces êtres, attribut; ce qui enchaîne la proposition à une autre, pour en composer un discours; en un mot il y a une infinité de choses de cette nature que la peinture ne peut figurer«. Ce désavantage de la peinture est par contre balancé par la clarté de l'hiéroglyphe, par ce que nous avons dit être plus immédiatement naturel dans la peinture: la peinture »montre du moins« les choses »qu'elle figure; et si, au contraire, le discours écrit les désigne toutes, il n'en montre aucune. Les peintures des êtres sont toujours très incomplètes, mais elles n'ont rien d'équivoque, parce que ce sont les portraits mêmes d'objets que nous avons sous les yeux. Les caractères de l'écriture s'étendent à tout, mais ils sont d'institution, ils ne signifient rien par eux-mêmes. La clef des tableaux est dans la nature, et s'offre à tout le monde; celle des caractères alphabétiques et de leur combinaison est un pacte dont il faut que le mystère soit révélé; et il ne peut jamais l'être complètement, parce qu'il y a dans les expressions des nuances délicates qui restent nécessairement indéterminées«. La chose la plus difficile à exprimer pour les deux arts, c'est le mouvement. Pour la peinture la chose est connue et évidente: »la peinture étant permanente, elle n'est que d'un état instantané. Se propose-t-elle d'exprimer le mouvement le plus simple, elle devient obscure.. Quelle que soit la variété d'une action il y a toujours une cer-

taine collection de termes qui la représente; ce qu'on ne peut dire de quelque suite ou groupe que ce soit. Multipliez tant qu'il vous plaira ces figures il y aura de l'interruption: l'action est continue, et les figures n'en donneront que des instants séparés, laissant à la sagacité du spectateur à en remplir les vides. Il y a la même incommensurabilité entre tous les mouvements physiques et toutes les représentations réelles qu'entre certaines lignes et les suites de nombres. On a beau augmenter les termes entre un terme donné et un autre, ces termes restant toujours isolés, ne se touchant point, laissant entre chacun d'eux un intervalle, ils ne peuvent jamais correspondre à certaines quantités continues. Comment mesurer toute quantité continue par une quantité discrète? Pareillement, comment représenter une action durable par des images d'instants séparés?« Diderot ne pense point ici à la géométrie analytique qui établit une correspondance étroite entre le nombre et la ligne. Puis, son argumentation n'est point adaptée aux considérations esthétiques: il ne semble pas saisir ce que Burke avait si bien compris, que ce qui importe dans l'art, c'est bien plus de donner l'illusion de la chose, que de reproduire la chose même. La constatation de l'impossibilité où se trouve le peintre de fixer le mouvement, ne nous apporte d'ailleurs rien de nouveau: nous nous souvenons d'avoir rencontré chez Harris les mêmes pensées. Ce qui appartient par contre en propre à Diderot, c'est d'avoir mis le doigt sur un désavantage assez semblable dans la langue même, cet organe de la poésie. La langue étant une vaste combinaison de termes, il en est une grande partie que nous pouvons saisir; pourtant si on la presse jusque dans ses derniers retranchements, on arrive à accepter comme compréhensibles des termes absolument inconnus, c'est à dire les éléments premiers de la langue, les radicaux. »Mais ces termes qui demeurent dans une langue nécessairement inexpliqués, les radicaux ne correspondent ils pas assez exactement à ces instants intermédiaires que la peinture ne peut représenter? Et n'est-ce pas à peu près le même défaut de part et d'autre«?[1]). Ce qui en somme revient à dire que le mauvais côté de la peinture, l'impossibilité où elle se trouve de dépas-

---

[1]) *Encycl.*, art. *Encyclopédie* vol. XIV, p. 433—5.



ser un instant, se trouve contre-balancé par son côté fort, son absolue compréhensibilité; tandis que le mauvais côté de la poésie, c'est à dire la nécessité où elle se trouve d'opérer avec des éléments qui ne sont compréhensibles que par pacte, se trouve contre-balancé par son côté fort, par sa continuité et sa successivité.

Ce qui frappe chez Diderot, c'est qu'ayant comparé de la sorte la nature des deux arts, il n'imite guère ses prédécesseurs qui cherchaient à fixer la supériorité d'un d'eux. Il se borne à délimiter leurs domaines: »Chaque art a ses avantages. Lorsque la peinture attaquera la poésie sur son palier, il faudra qu'elle cède; mais elle sera sûrement la plus forte, si la poésie s'avise de l'attaquer sur le sien« [1]).

Si délimitation il y a, il ne sera nullement profitable à un artiste et à son art d'outrepasser les limites qu'il se voit naturellement poser par l'essence même de cet art. Quels seraient par exemple les mauvais résultats de la peinture qui empiéterait sur le domaine de la poésie? Pour répondre à ceci il faut se rendre compte de cet empiétement même et savoir quelles sont les circonstances où il se produit?

La peinture étant réduite à représenter des objets visibles, sitôt qu'elle voudra en représenter d'invisibles, elle empiétera sur le domaine de la poésie, autrement dit, elle penchera vers l'allégorié. Diderot en est l'ennemi et il se rencontre en ceci avec Lessing, ne faisant d'ailleurs lui-même que suivre ses prédécesseurs qui, comme Shaftesbury ou Dubos, ne manquaient pas de même de s'opposer à la mode du siècle qui multiplia en peinture les allégories. »Vous savez, nous dit Diderot dans son *Salon* de 1761, que je n'ai jamais approuvé le mélange des êtres réels et des êtres allégoriques.. Les êtres réels perdent de leur vérité à côté des êtres allégoriques, et ceux-ci jettent toujours quelque obscurité dans la composition« [2]). Ceci concerne tous les arts plastiques, pas plus la peinture que la sculpture, et c'est ce que Diderot critique dans le monument de Louis XV érigé à Reims, qui lui suggéra un article spécial: »...il y a dans ce monument un défaut plus considérable qui

---

[1]) *Salon* 1767, vol. XI, p. 78.
[2]) Vol. X, p. 108.

frappera fortement les hommes d'un vrai goût. Le mélange de la vérité et de la fiction leur déplaira. Cet artisan harassé qui se repose d'un côté, c'est la chose même; cette femme qui conduit, et ce lion qui suit de l'autre, c'est l'emblême de la chose. Je n'aime point ces disparates où les genres d'expression sont confondus. Séparez ces groupes, et vous les trouverez beaux chacun séparément. Réunissez-les, comme ils le sont ici, et ils vous offenseront. Pourquoi? C'est que vous sentez qu'ils ne peuvent faire un tout. C'est comme si l'on collait une image au milieu d'un bas-relief«[1]). Diderot est si décidé dans sa critique, qu'il ne se laisse point arrêter par les plus grandes autorités et par les plus sérieux exemples qu'on pourrait lui opposer pour un avis contraire: »Je vois frémir d'ici tous les admirateurs de Rubens; mais peu m'importe, pourvu que le bon goût et la vérité me sourient. Le mélange des êtres allégoriques et réels donne à l'histoire, l'air d'un conte; et pour trancher le mot, ce défaut défigure pour moi la plupart des compositions de Rubens. Je ne les entends pas... Il faudrait faire sortir de la bouche de chacun de ces personnages, comme on le voit à nos vieilles tapisseries de château, une légende qui dît ce qu'ils veulent«[2]).

Il est à remarquer que dans tous ces passages, Diderot s'oppose non tant à l'allégorie en général, qu'au mélange de l'allégorie avec la réalité. Dans l'article *Composition* de l'*Encyclopédie* il est intransigeant envers les personnifications allégoriques et il partage l'opinion de Dubos[3]) dans la seule exception qu'il admette: »Il semble... qu'il ne soit guère permis de personnifier que celles (d'entre les qualités métaphysiques) qui l'ont toujours été, à moins qu'on ne veuille répandre une obscurité profonde dans un sujet fort clair«[4]). Par contre, dans

---

[1]) *Le monument de la place de Reims*, vol. XIII, p. 30.

[2]) *Essai sur la peinture*, vol. X, p. 500.

[3]) »Elles n'y doivent même entrer dans les occasions où l'on peut les introduire, que comme l'écu des armes ou les attributs des personnages principaux, qui sont des personnages historiques« et ceci expressément pour le cas, où elles seraient traditionelles (*loc. cit.* I 179—180). Dubos critique de même avec énergie, et pour les mêmes raisons, le cycle de Marie de Médicis de Rubens (*Ib.*, p. 183).

[4]) *Encycl.* art. *Composition*, vol. XIV, p. 202.

le *Salon* de 1761 Diderot, par une autre exception encore, prend parti pour le mélange même de l'allégorie, ou du moins des figures surnaturelles, avec des figures réelles, à la condition toutefois qu'il soit bien fait. Il avance ceci en défendant contre des critiques le tableau de Doyen *Combat de Dyomède et d'Enée:* »On reproche à ses dieux de n'être qu'esquissés; c'est qu'on n'a pas encore saisi l'esprit de sa composition. Dans son tableau, les dieux sont d'une taille commune et les hommes sont gigantesques. Les premiers ne sont que des génies tutélaires. Il a voulu que ses figures fussent aériennes, et cette imagination me paraît de génie; seulement il ne l'a pas assez fait sentir. Il fallait pour cela donner à ses dieux encore plus de transparence, plus de légèreté, moins de corps et de solidité; mais en revanche leur chercher un caractère divin, et les mettre dans une activité incroyable, comme on les voit dans le morceau de Bouchardon, où »Ulysse évoque l'ombre de Tirésias«, et où cette foule de démons étrangers accourent à son sacrifice«. Ce passage est d'autant plus significatif qu'il concerne un sujet, auquel Lessing prêtera son attention dans son *Laokoon*, en le déclarant incapable de figurer en peinture: il s'agit ici principalement de la différence de dimensions entre les dieux et les hommes. C'est à ceci encore que revient Diderot dans son apologie du tableau de Doyen: »Le peintre a fait sagement de s'écarter du poète. Dans l'*Iliade*, les hommes sont plus grands que nature; mais les dieux sont d'une stature immense. Apollon fait en quatre pas le tour de l'horizon, enjambant de montagne en montagne. Si le peintre eût gardé cette proportion entre ses figures, les hommes auraient été des pygmées et l'ouvrage aurait perdu son intérêt et son effet: c'eût été la querelle des dieux et non celle des hommes; mais ayant à donner l'avantage de la grandeur à ses héros sur ces dieux, que vouliez-vous que le peintre fît de ceux-ci, sinon des génies, des ombres, des démons«[1]). Toutefois des paroles mêmes de Diderot, de la louange couverte d'une demi-critique qu'il adresse à Doyen on peut apercevoir qu'il n'est guère partisan de l'allégorie, vu qu'en introduisant dans les arts plastiques des figu-

[1]) Vol. X, p. 139 -40.

res poétiques, elle ne fait que dépasser nécessairement la compréhension visuelle du spectateur.

Cette animosité contre l'infraction des limites par la peinture est-elle réciproque et Diderot est-il de même un ennemi décidé du »ut pictura poesis« qui était le mot d'ordre de toute une école et de tout un système. Le passage suivant du *Salon* de 1767 semble affirmer le contraire: »Ils ont dans la tête:

Ut pictura, poesis erit

et ils ne se doutent pas qu'il est encore plus vrai que »ut pictura poesis non erit«. Ce qui fait bien en peinture, fait toujours bien en poésie; mais cela n'est pas réciproque« [1]). Il résulterait de ceci un point qui serait le contraire de l'opinion que représentera Lessing dans son *Laokoon*: selon Diderot il serait permis à la poésie de s'occuper de tout ce qui figure en peinture. Ce même *Salon* de 1767 nous démontrera pourtant d'une manière bien plus explicite que ce n'était là qu'une boutade: les opinions de Diderot en 1767 sont d'un rare accord avec celles du *Laokoon* paru un an auparavant: si Lessing eût pu connaître les *Salons* manuscrits de Diderot qu'il vénérait tant, il eût été ravi d'y retrouver ses opinions. Si c'eût été Grimm qui eût écrit les lignes suivantes à Diderot, on serait tenté d'y voir une réminiscence de la lecture du *Laokoon*; c'est le contraire, c'est Diderot qui écrit à son ami Grimm, Diderot qui selon son propre aveu ne connaissait nullement la langue du *Laokoon*. Telles que les lignes en question nous apparaissent, elles forment un des témoignages les plus précieux de la même direction où voguaient les pensées des deux grands critiques contemporains, des mêmes parages qu'ils effleuraient en passant. »O mon ami! écrit Diderot en s'adressant à Grimm, la belle occasion de se fourvoyer, et de demander aux poètes italiens, si, avec leurs sourcils d'ébène, leurs yeux tendres et bleus, les lys du visage, l'albâtre de la gorge, le corail des lèvres, l'émail éclatant des dents, ces amours nichés en cent endroits d'une figure, on donnera jamais une aussi grande idée de la beauté«? Voici la guerre déclarée à la poésie descriptive. Reste à connaître quelles sont les raisons du critique et comment il pense remplacer ces descriptions? »Le vrai goût s'attache à un ou

[1]) Vol. XI, p. 72-3.



deux caractères, et abandonne le reste à l'imagination. Les détails sont petits, ingénieux et puérils. C'est lorsque Armide s'avance noblement au milieu des rangs de l'armée de Godefroy, et que les généraux commencent à se regarder avec des yeux jaloux, qu'Armide est belle. C'est lorsque Hélène passe devant les vieillards troyens, et qu'ils se récrient, qu'Hélène est belle [1]. Et c'est lorsque l'Arioste me décrit Angélique, je crois, depuis le sommet de sa tête jusqu'à l'extrémité de son pied [2], que malgré la grâce. la facilité, la molle élégance de sa poésie, Angélique n'est pas belle. Il me montre tout; il ne me laisse rien à faire. Il me fatigue, il m'impatiente. Si une figure marche, peignez-moi son port et sa légèreté: je me charge du reste. Si elle est penchée, parlez-moi de ses bras seulement et de ses épaules: je me charge du reste. Si vous faites quelque chose de plus, vous confondez les genres; vous cessez d'être poète, vous devenez peintre ou sculpteur. Je sens vos détails, et je perds l'ensemble qu'un seul trait tel que le »vera incessu« de Virgile m'aurait montré«. C'est dans la suite de ces lignes que nous trouvons la meilleure explication du fait que nous signalait la *Lettre sur les Sourds-muets*: de ce que le Neptune de Virgile nous paraîtrait »décollé« dans la peinture, tandis qu'il ne fait nullement cette impression en poésie. Diderot nous l'explique par un autre exemple: »Dans le combat où le fils d'Anchise est renversé de son char et Vénus, sa mère, blessée par le terrible Diomède, le vieux poète, où l'on trouve des modèles de tous les genres de beauté, dit qu'au dessus du voile que la déesse tenait interposé entre le héros grec et son fils, on voyait sa tête divine et ses beaux bras, et je peins le reste de la figure«. Nous croirions volontiers, que dans ce système d'idées, faisant collaborer l'imagination du lecteur avec celle du poète, Diderot se souvient des aperçus de Burke sur la poésie.

Diderot entre pour un moment dans le rôle d'un poète, et il se demande comment celui-ci travaille? »Je suppose qu'en commençant la longue et minutieuse description de sa figure, le poète en ait l'ensemble dans sa tête: comment nous fera-t-il passer cet ensemble? S'il me parle des cheveux, je les vois;

---

[1]) cfr. *Laok*. XXI.

[2]) Lessing cite les cinq strophes de la description d'Alcina. cfr. *Ib*., XX.

s'il me parle du front, je le vois, mais ce front ne va plus avec ces cheveux que j'ai vus. S'il me parle des sourcils, du nez, de la bouche, des joues, du menton, du cou, de la gorge, je les vois; mais chacune de ces parties qui me sont succesivement indiquées, ne s'accordant plus avec l'ensemble des précédentes, il me force, soit à n'avoir dans mon imagination qu'une figure incorrecte, soit à retoucher ma figure à chaque nouveau trait qu'il m'annonce«. C'est là la successivité du poète, que Lessing souligne si fortement, et qu'il a pu trouver aussi bien que Diderot, dans le traité de Jonathan Richardson. Le poète devra ainsi choisir une autre voie, laquelle? »Un trait seul, un grand trait; abandonnez le reste à mon imagination. Voilà le vrai goût, voilà le grand goût. Ovide l'a quelquefois. Il dit de la déesse des mers:

Nec brachia longo
Margine terrarum porrexerat Amphitrite
Ov. Metam. I 13, 14.

...Je dirai donc aux poètes: Ma tête, mon imagination ne peuvent embrasser qu'une certaine étendue, au delà de laquelle l'objet se déforme et m'échappe. Epuisez donc toute leur force sur une partie, en la déterminant par une module énorme; et soyez sur que le tout en deviendra incommensurablement infini. Qui est ce qui imaginera la grandeur d'Apollon. qui enjambe de montagne en montagne? la force de Neptune qui secoue l'Etna. et dont le trident entr'ouvre la terre jusqu'au centre, et montre la rive désolée du Styx? la puissance de Jupiter, qui ébranle l'Olympe du seul mouvement de ses noirs sourcils? Une action énorme de la figure entière produira le même effet que l'énormité d'une de ses parties«.

La poésie a pourtant d'autres moyens encore pour ébranler l'imagination: ce sont ses expédients acoustiques. Tel est le rhytme. »Que le poète eût dit simplement au lieu d'»Amphitrite«, la déesse de la mer; au lieu de »porrexerat«, avait jeté; au lieu de »ses longs bras«, ses bras; au lieu de »longo margine terrarum«, autour de la terre; qu'en se servant des mêmes expressions, il les eût placées dans un ordre différent; plus d'images; rien qui parlât à l'imagination; nul effet«. Mais le rhytme lui même n'épuise pas les ressources musicales du poète: reste le choix des sons, consonnes et voyelles. »Indé-

pendamment de tout modèle, les sons pleins et vigoureux des mots »brachia«, »longo«, »margine«, »terrarum«, »porrexerat«, »Amphitrite« ne laissaient pas à l'imagination la liberté de donner à Amphitrite des bras maigres et menus. Il ne faut pas une si grande ouverture de bouche pour désigner une chose exiguë. La nature des sons augmente ou affaiblit l'image; leur quantité la resserre ou l'étend. Quelle n'est point la puissance du rhytme, de l'harmonie et des sons« [1]). Rappelons à ce propos de semblables considérations que Diderot a pu lire dans les *Principes de critique* de Home, parus cinq ans auparavant.

Les deux domaines des arts plastiques et de la poésie arrivent ainsi à être clairement délimités: les uns présentent tous les détails aux yeux, ne laissant rien à l'imagination, l'autre ne veut que faire vibrer l'imagination en lui donnant une orientation, et en la mettant sur la voie qu'elle devra suivre. Il ne suit guère de là, que les peintres et les poètes doivent nécessairement se trouver séparés par une muraille de fer. »Nous ne pouvons trop inviter les peintres à la lecture des grand poètes, et réciproquement les poètes ne peuvent trop voir les ouvrages des grands peintres; les premiers y gagneront du goût, des idées, de l'élévation; les seconds, de l'exactitude et de la vérité. Combien de tableaux poétiques qu'on admire et dont on sentirait bientôt l'absurdité si on les éxécutait en peinture!« [2]). Dans son *Essai sur la peinture* il revient à cette idée avec plus de détails encore, s'occupant, comme de raison, spécialement des peintres: »Il faut feuilleter les historiens, se rempiir des poètes, s'arrêter sur leurs images. Lorsque le poète dit: »summa placidum caput extulit unda«, il faut modeler cette tête-là; sentir ce qu'il en faut prendre, ce qu'il en faut laisser; connaître les passions douces et fortes, et les rendre sans grimace«.

Et dans la suite de ces lignes, une année avant l'apparition du *Laokoon* de Lessing, voici ce qu'il ajoute comme exem-

---

[1]) *Salon* 1767, vol. XI, p. 328—331.

[2]) *Encycl.* art. *Composition*, vol. XIV, p. 203—4. Comparez le passage suivant tiré des *Pensées sur la peinture* (XII. 75): »On retrouve les poètes dans les peintres, et les peintres dans les poètes. La vue des tableaux des grand maitres est aussi utile à un auteur, que la lecture des grands ouvrages à un artiste«.

ple: »Le Laocoon souffre, il ne grimace pas; cependant la douleur cruelle serpente depuis l'extrémité de son orteil jusqu'au sommet de sa tête. Elle affecte profondément, sans inspirer d'horreur« [1]). C'est ainsi que, simultanément bien que dans deux pays différents, deux pensées critiques, indépendemment l'une de l'autre, s'enroulaient autour du chef d'œuvre de la sculpture antique.

---

[1]) Vol. X, p. 488. — Diderot expliquait pourtant autrement que ne le fera Lessing le manque de grimace dans le groupe du *Laocoon*; voyez à ce sujet le passage suivant: »Ce qui m'affecte spécialement dans ce fameux groupe... c'est la dignité de l'homme, conservée au milieu de la profonde douleur. Moins l'homme qui souffre se plaint, plus il me touche«. (*Pensées sur la peinture,* vol. XII, p. 107 ss.). Lessing voyait ici un exemple pour le transitoire: la souffrance trop tendue, n'appartenant point aux états durables. ne peut, selon lui, figurer dans les arts plastiques. Elle n'est que le pôle opposé du rire. Les idées de Diderot rejoignent ici celles que Winckelmann exprimait dans ses *Gedanken ueber die Nachahmung der griech. Werke.*

CHAPITRE VII.

Le théâtre comme représentant de la poésie.

Malgré le très grand intérêt qu'il vouait aux arts plastiques, Diderot n'en est pas moins resté plutôt littérateur. Son intérêt principal se dirigeait toujours vers la poésie et la littérature en général; il est vrai qu'il favorisa le plus la poésie dramatique qui en est la branche intermédiaire, puisque la plus plastique. Il n'appartenait nullement aux Lamotte et Fontenelle qui considéraient le règne de la poésie comme fini en France. ou tout au moins voulaient la refouler dans les épigrammes, acrostiches et madrigaux galants. Si l'art en général n'est guère moins qu'une occupation religieuse et un sacerdoce, la poésie, et surtout le théâtre, le sont par excellence. Voici comment Diderot nous décrit ses impressions littéraires, reçues à la lecture de Richardson: »Mon âme était tenue dans une agitation perpétuelle. Combien j'étais juste! que j'étais satisfait de moi! J'étais, au sortir de la lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employée à faire le bien« [1]. Il connaissait déja à l'époque les arguments de Rousseau sur l'immoralité de nos préoccupations et plaisirs littéraires et artistiques qui, ne nous occupant que d'illusions, ne nous en laissent pas moins la sensation d'avoir fait de bonnes œuvres, et ainsi emploient le loisir, l'enthousiasme et les forces que nous aurions mis à les faire, à des futilités. Ce n'est pas là l'avis de Diderot: il ne dirait pas qu'il est moins aisé de bien vivre un jour, que de faire un bon livre. D'abord il n'est guère aisé de faire un bon livre. Puis il est, d'après lui, hautement moral, non seulement d'écrire

[1]) Vol. V, p. 214.

un bon livre, mais encore de le lire. On s'identifie au héros, on s'identifie à ses hauts faits, à ses sacrifices; par cela même on s'apprête à les répéter en réalité: »Le sacrifice que l'on fait de soi-même en idée est une disposition préconçue à s'immoler en réalité«[1]).

Croyez-vous sérieusement qu'il soit aisé de faire un bon livre? N'en croyez rien. Il est déjà difficile de comprendre un poète: »La lecture des poètes les plus clairs a donc aussi sa difficulté? Oui, sans doute; et je puis assurer qu'il y a mille fois plus de gens en état d'entendre un géometre qu'un poète; parce qu'il y a mille gens de bon sens contre un homme de goût, et mille personnes de goût contre une de goût exquis«[2]). Ajoutez que le don de poésie est plus rare encore que le talent d'un peintre: »Il y a plus encore de Rubens que d'Homère. Comptez dix mille beaux tableaux pour un beau poème, mille grands artistes pour un grand poète«[3]). C'est là ce que les artistes du temps n'auraient guère approuvé, et ils n'auraient manqué non plus de jeter à la tête de l'auteur des *Salons* le reproche qu'il était plus littérateur que peintre.

Si Diderot avait en général des goûts de littérateur, en particulier la haute dignité du poète était bien faite pour éveiller sa sympathie. Il retrouvait dans la nature du poète, certains traits qui lui appartenaient aussi, à lui. Diderot: »Rien ne convient tant à un poète que les écarts; ils ne me déplaisent pas même en prose; ils ôtent à l'auteur l'air de pédagogue et donnent à l'ouvrage un caractère de liberté, qui est tout à fait de bon goût. L'image d'un homme qui erre en se promenant au gré des lieux et des objets qu'il rencontre, s'arrêtant ici, là précipitant se marche, m'intéresse tout autrement que celle d'un voyageur courbé sous le poids de son bagage, et qui s'achemine en soupirant après le terme de sa journée, où, si vous aimez mieux la comparaison de celui qui cause et de celui qui disserte, vous pouvez vous en tenir à cette dernière«[4]). Diderot avoua une fois qu'il se sentait de temps en

---

[1]) Vol. V, p. 214.
[2]) *Lettre sur les sourds et muets*, vol. I, p. 382.
[3]) *à Falconet*, vol. XVIII, p. 206—7.
[4]) *Sur la peinture*, vol. III, p. 83.

temps avoir l'esprit de poésie; il nous le dit dans un passage de la *Lettre sur les Sourds et muets*, où il tâche d'expliquer ce qu'est en somme cet esprit. Il caractérise le langage familier auquel suffisent la clarté, la pureté et la précision et celui de la chaire, qui joint à ces avantages ceux du choix dans les termes, du nombre et de l'harmonie de la période, mais ni dans l'un ni dans l'autre il n'aperçoit la poésie, ni l'un ni l'autre ne peuvent être appelés langage poétique. Il ne saurait trouver une meilleure définition de celui-ci, que celle d'un langage emblématique, c'est à dire d'une langue qui possède une valeur symbolique, grâce à laquelle, elle arrive à toucher aussi bien l'entendement que l'imagination, tout en émouvant l'âme à laquelle elle parvient par le sens exprimé, aussi bien que par l'ouïe, intéressée elle aussi: »Il passe... dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit? J'en ai quelquefois senti la présence; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées toutes à la fois; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit et l'oreille les entend, et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent«. Et une fois de plus, Diderot conclut en soulignant qu'il est difficile, non plus de créer de la poésie, mais encore de la comprendre: »...l'intelligence de l'emblême poétique n'est pas donné à tout le monde; il faut être presque en état de le créer, pour le sentir fortement« [1]).

Si la nature du poète est telle qu'il doit pouvoir butiner à droite et à gauche, en s'écartant par les sentiers les plus inattendus, si d'autre part, la poésie ne peut se borner à intéresser notre entendement, mais doit autant et plus encore, émouvoir le cœur et frapper l'imagination, comment s'accorderait-elle avec les mille convenances de la civilisation trop avancée, avec les futilités de société formant entrave, mettant trêve à toute liberté par tous ces empêchements et obstacles, auxquels nous avons vu déjà se refuser tous les autres arts.

---

[1] Vol. I. p. 374.



La société nous affadit en nous rendant trop polis, la poésie est plus sauvage et plus barbare. Si Diderot n'a nulle envie de marcher à quatre pattes, comme le voulait Rousseau d'après Voltaire, il n'en est pas moins un adepte enthousiaste du naturel dans l'art, il est le premier à deplorer l'incompatibilité existant entre la poésie rude de nature et l'afféterie moderne: »Nos mœurs se sont affaiblies à force de se policer; et je ne crois pas que nous supportassions ni dans nos peintres ni dans nos poètes, certaines idées qui sont vraies, qui sont fortes, et qui ne pèchent ni contre la nature, ni contre le bon goût«. Suivent des exemples tirés d'Homère: »Nous détournerions les yeux avec horreur de la page d'un auteur, ou de la toile d'un peintre qui nous montrerait le sang des compagnons d'Ulysse coulant aux deux côtés de la bouche de Polyphême, ruisselant sur sa barbe et sur sa poitrine, et qui nous ferait entendre le bruit de leurs os brisés sous ses dents... Qui de nous ne se récrierait pas à la barbarie« d'un discours homérique, comme celui-ci: »Ton père et ta mère ne te fermeront pas les yeux. Dans un instant, les corneilles te les arracheront de la tête: il me semble que je les vois se rassembler autour de ton cadavre et battant leurs ailes de joie« [1]).

Or, cette fausse délicatesse occasionnée par le trop de culture, n'est nulle part aussi pernicieuse que dans la langue. Le langage noble tend à s'ériger en maître absolu, à force d'éliminer les autres couches de la langue, plus vives, et fréquemment plus originales, plus nationales. Le phénomène se répète toujours, et on peut l'observer aussi bien en France que dans l'antiquité, à Rome; Diderot en trouve une preuve chez Sénèque: »On voit, Lettre LVIII, que la langue latine s'était appauvrie, comme la nôtre, en se polissant: effet de l'ignorance et d'une fausse délicatesse; de l'ignorance, qui laisse tomber en désuétude des mots utiles; d'une fausse délicatesse, qui proscrit ceux qui blessent l'oreille ou gênent la prononciation. Alors des expressions d'Ennius et d'Atticus étaient surannées, comme plusieurs de Rabelais, de Montaigne, de Malherbe et de Régnier le sont aujourd'hui. Au temps de Sénèque Virgile commençait à vieillir. De toutes les machines, il n'y en a aucune qui tra

---

[1]) *Sur la peinture par Webb*, vol. XIII, p. 37—9.

vaille autant que la langue, aucune d'aussi orgueilleuse et d'aussi passive que l'oreille; et l'une et l'autre tendent à se délivrer d'un malaise léger mais continu« [1]). Diderot, en ce disant, ne fait que donner un nouveau passeport aux opinions de Saint-Evremond et de Fénelon, en leur trouvant de nouveaux exemples jusque dans l'antiquité.

Ce n'est pourtant point la correction du langage que blâme Diderot. Personne ne connaît mieux, et n'approuve plus que lui ce que l'harmonie doit au travail; mais aussi personne ne déplore plus, ce que la verité perd à ce travail de lime poussé trop avant. La page que nous citons, pourrait — quant au sens — passer pour une page de Saint-Evremond ou de l'archevêque de Cambrai: »Comme le poète et l'orateur savent quelquefois tirer parti de l'harmonie du style, et que le musicien rend toujours sa composition plus parfaite, quand il en bannit certains accords, et des accords qu'il emploie, certains intervalles; je loue le soin de l'orateur et le travail du musicien et du poète, autant que je blâme cette noblesse prétendue qui nous a fait exclure de notre langue un grand nombre d'expressions énergiques. Les Grecs, les Latins qui ne connaissaient guère cette fausse délicatesse, disaient en leur langue ce qu'ils voulaient, et comme ils le voulaient. Pour nous, à force de raffiner, nous avons appauvri la nôtre, et n'ayant souvent qu'un terme propre à rendre une idée, nous aimons mieux affaiblir l'idée que de ne pas employer un terme noble. Quelle perte pour ceux d'entre nos écrivains, qui ont l'imagination forte, que celle de tant de mots que nous revoyons avec plaisir dans Amyot et dans Montaigne. Ils ont commencé par être rejetés du beau style, parce qu'ils avaient passé dans le peuple; et ensuite, rebutés par le peuple même, qui à la longue est toujours le singe des grands, il sont devenus tout à fait inusités. Je ne doute point que nous n'ayons bientôt comme les Chinois, la langue *parlée* et la langue *écrite*« [2]).

Ce travail opéré sur le corps vivant de la langue, ne touche pas seulement le matériel dont elle dispose, c'est à dire, son vocabulaire, mais encore son esprit, c'est à dire, la syn-

---

[1]) *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, vol. III, p. 221.

[2]) *Lettre sur les sourds et muets*, vol. I, p. 388—9.



taxe. Un des problèmes de la syntaxe est particulièrement important pour le langage poétique; c'est celui des inversions. Diderot y a consacré une de ses maîtresses œuvres de critique, sa *Lettre sur les sourds et muets.* Nous savons qu'il n'a pas été le premier à parler de la question; le problème était débattu depuis longtemps, Diderot ne fait que rassembler les arguments en un entier convaincant. Ces arguments nous les connaissons pour les avoir rencontrés chez plus d'un prédécesseur de Diderot. Lui aussi, il dit »que nous pouvons mieux qu'aucun autre peuple faire parler l'esprit et que le bon sens choisirait la langue française; mais que l'imagination et les passions donneront la préférence aux langues anciennes et à celles de nos voisins. Qu'il faut parler français dans la société et dans les écoles de philosophie; et grec, latin, anglais dans les chaires et sur les théâtres; que notre langue sera celle de la vérité, si jamais elle revient sur la terre; et que la grecque, la latine et les autres seront les langues de la fable et du mensonge. Le français est fait pour instruire, éclairer et convaincre, le grec, l'italien, l'anglais pour persuader, émouvoir et tromper; parlez grec, latin, italien au peuple; mais parlez français au sage« [1]). C'était là argumenter de la manière dont le faisaient Bouhours, Saint-Evremond, Fénelon, Dubos et bien d'autres.

Ajoutons encore les défauts du vers français, comme Diderot nous les présente à son tour, et nous comprendrons tout le mal que le poète doit se donner en voulant écrire en français: »...souvenez-vous surtout de ne pas reprocher à l'auteur la division monotone de notre vers alexandrin; une lenteur presque inévitable qui naît de l'impossibilité d'enjamber, d'un vers à l'autre; nos rimes masculines et féminines toujours accouplées deux à deux; la défense des inversions hardies; l'indigence de la langue champêtre, et le défaut de prosodie marquée dans notre langue en général« [2]). Et c'est pourquoi, lorsqu'il constatait que pour dix mille beaux tableaux, il n'y a qu'un beau poème, Diderot ajoutait: »La palette du poète, c'est sa langue. Jugez combien de fois il arrive, que cette palette est

---

[1]) *Ib.*, 371—2.

[2]) *Observations sur les Saisons.* vol. V, p. 257.

pauvre sans qu'il soit au pouvoir du génie même de l'enrichir. Le poète sent l'effet, il lui est impossible de le rendre. La nature lui a donné l'âme et l'oreille, la langue lui refuse l'instrument« [1]). A quoi pensait-il, en ce disant, sinon à la langue la moins poétique du monde, d'après son propre aveu?

Et pourtant, n'accusons pas Diderot d'ingratitude envers sa langue. Qui l'a donc plus appréciée et mieux aimée? Ne trouvant pas, près de soi, tout ce qu'il lui désirait, il se réfugiait dans le passé de sa langue:

»Y a-t-il quelque caractère qu'elle n'ait pris avec succès? Elle est folâtre dans Rabelais, naïve dans La Fontaine et Brantôme, harmonieuse dans Malherbe et Fléchier, sublime dans Corneille et Bossuet. Que n'est elle point dans Boileau, Racine, Voltaire et une foule d'autres écrivains en vers et en prose. Ne nous plaignons donc pas. Si nous savons nous en servir, nos ouvrages seront aussi précieux pour la postérité que les ouvrages des Anciens le sont pour nous« [2]).

Ayant caractérisé les opinions de Diderot sur la poésie en général, et le blâme et la louange adressés à l'instrument qu'elle emploie, nous abordons la plus grande gloire de Diderot: la poésie dramatique et le théâtre. Ses instincts de littérateur engoué pour les arts plastiques, le portèrent naturellement vers le théâtre, genre en quelque sens intermédiaire entre la poésie et la peinture.

Diderot en vrai génie moderne, procédait par expérience, observation et autopsie, s'appuyant non sur un matériel traditionnel et acquis par ses prédécesseurs, mais bien sur son propre fonds. S'intéressant au théâtre autrement que ses contemporains, il ne divise pas son objet d'analyse en catégories spéciales, naturelles à tout disciple d'Aristote et de la scolastique esthétique. Nous ne pourrions trouver chez lui des corps de chapitres portant sur le crime et le châtiment tragiques, sur la nature de nos passions tragiques, sur les fins de la tragédie, sur les genres de caractères, sur la péripétie etc. Il est porté

---

[1]) *à Falconet*, vol. XVIII, p. 206—7.

[2]) *Lettre sur les sourd set muets*, vol. I, p. 392.

naturellement à parler de certains traits de la tragédie qui se trouvent être les mêmes que ceux que nous venons d'indiquer; pourtant il s'en occupe non par méthode, et non par habitude traditionnelle, mais parce qu'il les trouvait aux détours de sa pensée et de son observation. Nous essayerons de rassembler ses opinions sur certaines catégories tragiques, mais ceci ne laissera point de nous causer quelque difficulté: nous ne trouverons guère chez lui de matériel préparé, palpable, prêt à entrer dans certaines catégories critiques. Il nous faudra parcourir attentivement les différents documents recueillis dans l'œuvre de Diderot, et nous orienter selon différents points de repère trouvés dans des aphorismes et des boutades jetés par ci, par là. Ce n'est pas que ses ouvrages traitant du théâtre manquent à tout point de système: il y est, mais tout autre que celui de la poétique traditionnelle.

Les principales étapes de la pensée de Diderot se retrouvent dans les *Bijoux indiscrets* (1748), les *Entretiens suivant le Fils Naturel* (1757), le *Discours* faisant suite au *Père de famille* sous le titre de *Discours sur la poésie dramatique* (1758) et enfin le *Paradoxe sur le comédien* (édité en 1830, écrit avec des interruptions et à plusieurs reprises de 1770 à 1773 et même à 1778).

Les *Bijoux indiscrets* nous présentent un roman des plus lubriques dans lequel l'auteur inséra plusieurs observations satiriques des plus curieuses. Entre autres, nous y pouvons relever un tableau satirique du théâtre et de la tragédie classique qui nous démontre en même temps quels étaient les postulats que Diderot leur posait. C'est ce passage des *Bijoux* qui, selon le propre aveu de Lessing, eut une importance primordiale pour la direction que prirent ses idées dramatiques.

Si pendant longtemps on pouvait se faire l'illusion que Diderot ne s'est intéressé que tardivement aux beaux-arts, on n'aurait pu avoir le moindre doute sur l'intérêt qu'il portait au drame. En effet, son premier ouvrage original, suivant de quelques années à peine ses premières traductions, s'en occupe déjà. D'autre part, cet intérêt ne se démentit jamais pendant toute sa carrière littéraire, et un de ses derniers ouvrages, celui qu'il acheva six ans avant sa mort, lui est encore consacré en entier. Ces préoccupations dramatiques et théâtrales sem-

blent avoir été les plus chères à l'auteur: jamais son imagination ne trouve un tel entrain, jamais elle ne met un tel feu à poursuivre d'autres idées.

Ne nous occupant pas, comme de raison, de l'histoire plus qu'illicite, narrée dans les *Bijoux indiscrets* — il était dit que Diderot n'écrirait jamais d'œuvre sérieuse sans lubricité, ni d'œuvre lubrique sans quelque grain de sérieux — nous tâcherons de présenter au lecteur les idées de l'auteur sur le drame, telles qu'elles se trouvent énoncées dans les quelques pages de satire intercalées en une tout autre histoire.

On ne pourrait évidemment, d'après Diderot, reprocher à la nation française de ne point porter intérêt au théâtre qui se trouve être un des premiers objets de son attention. Malheureusement, on ne pourrait pas voir un grand degré de justesse dans la manière dont on s'en occupe. La critique peut concerner l'auteur, le public et l'acteur. Or, ce ne sont pas les acteurs qui existent pour la pièce, mais bien celle-ci pour ceux-là. Les auteurs ont pris l'habitude d'écrire pour certains acteurs et surtout pour certaines actrices: »l'on ne pourrait se flatter qu'une pièce serait jouée avec quelque succès, si l'on n'avait eu l'intention de modeler ses caractères sur les vices des comédiens«. De son côté, le public se montre soi-disant très difficile; mais cette délicatesse de goût consiste à mettre des bâtons dans les roues à tout nouveau venu, et à aduler sans critique tout auteur vivant sur ses lauriers. La tragédie citée comme exemple, »était d'un auteur moderne qu'on applaudissait depuis si longtemps, que sa pièce n'aurait été qu'un tissu d'impertinences, qu'on eût persisté dans l'habitude de l'applaudir«. Par rapport aux acteurs, ce même public, qui ne peut s'en passer, les méprise et les traite d'infâmes (phénomène, que pendant toute sa vie, Diderot ne cessera de combattre): »Un comédien l'esclave du public! un baladin! Encore, si ces gens-là n'avaient que leur état contre eux; mais la plupart sont sans mœurs, sans sentiments«. Si le public méprise le comédien avec quelque raison, il ne le doit qu'à lui, car qui est vertueux aurait honte de se faire comédien[1]).

La favorite Mirzoza que l'auteur fait discourir sur la tra-

[1]) Vol. IV, p. 276—9.

gédie, en exprime la nature en ces termes: »Je n'entends point les règles, et moins encore les mots savants dans lesquels on les a conçues; mais je sais qu'il n'y a que le vrai qui plaise et qui touche. Je sais encore que la perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action, que le spectateur. trompé sans interruption, s'imagine assister à l'action même. Or, y-a-t-il quelque chose qui ressemble à cela dans ces tragédies que vous nous vantez?« Il faut par contre citer les anciens, par exemple le Philoctète de Sophocle comme modèle du naturel: »citez-moi une pièce moderne qui puisse supporter le même examen et prétendre au même degré de perfection«. Mirzoza a pu lire la même chose à propos de Philoctète chez l'archevêque de Cambrai.

Qu'est-ce qui n'est point naturel dans nos pièces modernes? Premièrement, l'intrigue est d'habitude si compliquée, qu'il est impossible de croire, qu'elle se passe dans un laps de temps aussi limité. Avec cela, les dénouements d'une pièce ne sont jamais préparés et naturels, mais toujours soudains et merveilleux. Ce qui est plus, c'est que le dialogue, qui donne la vie à une pièce, n'a rien de naturel: »C'est en vain que l'auteur cherche à se dérober; mes yeux percent, et je l'aperçois sans cesse derrière ses personnages. Cinna, Sertorius, Maxime, Emilie sont à tout moment les sarbacanes de Corneille... Je dirais volontiers aux modernes: »Messieurs, au lieu de donner à tout propos de l'esprit à vos personnages, placez-les dans des conjonctures qui leur en donnent«.

Ajoutez que ces ouvrages, si peu naturels par eux-mêmes, sont représentés dans un mode de déclamation et de mimique qui ôte toute illusion possible. Le résultat de tous ces défauts est qu'un étranger qu'on voudrait induire en erreur en lui persuadant que c'est la vérité et non une fiction, n'y croirait jamais.

Souvenons-nous que Diderot débute par une affirmation énergique du réalisme au théâtre; l'imitation doit y être rigoureuse au point »que le spectateur trompé sans interruption, s'imagine assister à l'action même«. Nous verrons que ce ne sera pas le dernier mot de l'auteur dans cette question.

Pourtant, toutes les critiques que Diderot lancera contre le théâtre classique suivront pendant longtemps la direction

indiquée par les passages cités des *Bijoux indiscrets*: elles viseront le manque de naturel dans le théâtre classique.

Or, à qui s'en prendre? C'est ce malheureux penchant du public à n'approuver que ce qui est vieux et connu depuis longtemps qui cause le malheur de la tragédie, en coupant les ailes aux auteurs. Le public est gouverné par des faiseurs de règles et les auteurs par le public. Les critiques, les législateurs de l'art ont tiré leurs préceptes de certaines œuvres géniales; mais les génies, auteurs de ces pièces, se mettraient-ils d'accord avec ceux qui disent qu'il n'y a pas d'autres voies à prendre? Nous présumons quelle sera la réponse de Diderot, d'après ses opinions générales sur la règle: »Au reste plus je réfléchis sur l'art dramatique, plus j'entre en humeur contre ceux qui en ont écrit. C'est un tissu de lois particulières, dont on a fait des préceptes généraux. On a vu certains incidents produire de grands effets; et aussitôt on a imposé au poète la nécessité des mêmes moyens, pour obtenir les mêmes effets; tandis qu'en y regardant de plus près, ils auraient aperçu de plus grands effets encore à produire par des moyens tout contraires. C'est ainsi que l'art s'est surchargé de règles; et que les auteurs, en s'y assujettissant servilement se sont quelquefois donné beaucoup de peine pour faire moins bien«[1]).

Ainsi on a eu quelques œuvres de premier ordre, dont les héros provenaient exclusivement des hautes classes de la société: cela a suffi pour qu'on vénère et suive la règle qui exclut de la tragédie toutes les autres sphères sociales. Le peuple devient esclave du roi et des grands, la littérature et la tragédie y collaborent de toutes leurs forces au lieu de s'y opposer. Un peuple libre possède une scène libre, telle la scène anglaise; un peuple esclave possède un théâtre servile, tel le théâtre français. Le raisonnement de Shaftesbury comparant la tragédie française à la tragédie anglaise, se trouve reproduit par Diderot en ces termes: »Un inconvénient trop commun, c'est que par une vénération ridicule pour certaines conditions, bientôt ce sont les seules dont on peigne les mœurs; que l'utilité des spectacles se restreint, et que peut-être même ils deviennent un canal, par lequel les travers des grands se répandent et

[1]) Vol. VII, p. 343–4. *De la poésie dramatique.*



passent aux petits. Chez un peuple esclave, tout se dégrade; il faut s'avilir, par le ton et par le geste, pour ôter à la vérité son poids et son offense. Alors les poètes sont comme les fous à la cour des rois: c'est du mépris qu'on fait d'eux, qu'ils tiennent leur franc parler. Ou si l'on aime mieux, ils ressemblent à certains coupables qui, traînés devant nos tribunaux, ne s'en retournent absous que parce qu'ils ont su contrefaire les insensés. Nous avons des comédies. Les Anglais ont des satires, à la vérité pleines de force et de gaîté, mais sans mœurs et sans goût. Les Italiens sont réduits au drame burlesque«[1]). Voici les trois degrés de liberté sociale. Les Français exagèrent encore le mal, car non seulement ils ne veulent voir que des rois et des princes en scène, mais ils n'aperçoivent en eux que la dignité de leur état, et oublient qu'ils ont des moments, des parties entières de leur existence, où ils se départent de leur grandeur, pour rester des hommes tels que nous.

La tragédie ne doit pourtant pas tomber dans ces défauts pour exister. Où donc chercher des exemples d'un autre ordre de choses? Chez les anciens avant tout. Le système dramatique tel qu'il existe en France tombe dans le pire des défauts, celui de juxtaposer le vrai et le faux: »Le système dramatique le plus mal entendu, serait celui qu'on pourrait accuser d'être moitié faux. C'est un mensonge maladroit, où certaines circonstances me décèlent l'impossibilité du reste. Je souffrirai plutôt le mélange des disparates, il est du moins sans fausseté. Le défaut de Shakespeare n'est pas le plus grand dans lequel un poète puisse tomber. Il marque seulement peu de goût«[2]). Quel aveu! Dès 1758 Diderot avoue voir de moindres défauts dans l'art »gothique« d'un Shakespeare que dans l'art policé et subtile de la tragédie française, et les défauts qui s'y trouvent ne sont point trop graves, puisqu'il n'y a que manque de goût.

Et c'est pour réagir contre cet état de choses qui règne en France, que Diderot ne cessera plus de répéter son mot d'ordre: »Je ne me lasserai point de crier à nos Français: La Vérité! la Nature! les Anciens! Sophocle! Philoctète!«[3]).

---

[1]) *Discours sur la poésie dramatique*, vol. VII, p. 370.

[2]) *Ibid*, p. 374.

[3]) *Dorval et moi*, IIe *Entretien*, vol. VII, p. 121.

Nulle part les anciens n'étaient aussi naturels, nulle part les modernes ne le sont aussi peu, que dans le dialogue. C'est bien lui qui est le miroir des passions. Discuter sur lui c'est discuter sur la manière dont l'auteur fait parler, dont l'auteur envisage les passions. Comment définir le naturel dans les dialogues? Il faut savoir trouver »l'âme du moment« ou autrement »ce qu'il faut que l'artiste trouve, c'est ce que tout le monde dirait en pareil cas; ce que personne n'entendra, sans le reconnaître aussitôt en soi«[1]. On pourrait facilement penser que ceci serait abaisser le niveau de la tragédie, car enfin parler comme tout le monde, est presque le synonyme de parler communément. Il n'en est pas ainsi puisque les grands moments qui sembleraient exclure la parole n'en font pas moins parler: »Presque tous les hommes parlent bien en mourant«[2].

Tout au contraire de la tragédie ancienne, il y a deux choses qui nuisent à la tragédie française: l'esprit et l'achevé qu'on donne au discours. »Il ne faut point donner d'esprit à ses personnages; mais savoir les placer dans des circonstances qui leur en donnent«[3]. Il faut savoir imiter jusqu'au décousu de la manière dont s'exprime la passion: »La passion s'attache à une idée principale. Elle se tait, et elle revient à cette idée, presque toujours par exclamation«. Et ainsi le décousu, privé, semble-t-il, de toute suite, en possède une d'autant plus vraie qu'elle est profondément cachée. Ajoutons que le geste et le jeu du visage supléeront chez l'acteur à tous les liens rigoureux d'un discours régulier. »Nous parlons trop dans nos drames; et conséquemment nos acteurs n'y jouent pas assez«. C'est à la pantomime que Diderot pense ici, à cette pantomime que les anciens eux-mêmes ont séparée de l'art de l'acteur, — »pourquoi avons nous séparé ce que la nature a joint«? Voyons ce que nous trouvons à la place de ces exigences dans nos tragédies modernes? »Un ramage opposé à ces vraies voies de la nature, c'est ce que nous appelons des »tirades«. Rien n'est plus applaudi et de plus mauvais goût. Dans une représentation dramatique, il ne s'agit non plus de spectateur que s'il n'existait

---

[1]) *Dorval et moi*, II-e *Entret.*, vol. VII, p. 103.

[2]) *Ibid.*

[3]) *Ibid.*, p. 105.



pas. Y-a-t-il quelque chose qui s'adresse à lui? L'auteur est sorti de son sujet, l'acteur entraîné hors de son rôle. Ils descendent tous les deux du théâtre. Je les vois dans le parterre; et tant que dure la tirade, l'action est suspendue pour moi et la scène reste vide« [1]).

Le mal de la mesure employée par les auteurs français, se joint en plus à tout ceci. Le mal de l'alexandrin est connu, de cet alexandrin que Garrick sentait s'enrouler en serpent autour de son cou, lorsqu'il déclamait. Ce mal, nous le devons peut-être à une imitation irréfléchie des anciens, une imitation qui procède sans avoir égard aux circonstances entièrement changées. »Nous n'avons rien épargné pour corrompre le genre dramatique. Nous avons conservé des anciens l'emphase de la versification qui convenait tant à des langues à quantité forte et à accent marqué, à des théâtres spacieux, à une déclamation notée et accompagnée d'instruments; et nous avons abandonné la simplicité de l'intrigue et du dialogue, et la vérité des tableaux« [2]). Le génie est aujourd'hui privé de l'aide puissante d'un auditoire de quatre-vingts mille personnes, d'un édifice qui répondait à ce chiffre, et qui possédait naturellement tous les arrangements résultant de cet état de choses. Les dimensions puissantes de l'édifice créaient la manière de l'artiste qui soulignait ce qu'il disait par une exagération et une emphase dans sa déclamation aussi bien que dans ses gestes [3]).

Quel sera le rôle joué par cette critique si prononcée de Diderot, envers les trois unités? Il ne leur est pas contraire par principe: »Les lois de trois unités, dit il, sont difficiles à observer, mais elles sont sensées« [4]). Il tient le moins à l'unité de lieu; cette unité, comme il la comprend, nous semble atténuée jusqu'à pencher vers son opposé. Elle ne dépend en somme que des décors. Diderot rêve à un changement instantané de décors. »La décoration ne peut changer, que la scène ne reste vide; la scène ne peut rester vide qu'à la fin d'un acte. Ainsi, toutes les fois que des incidents feraient changer la décoration, ils se passeraient dans deux actes différents«. Une fois admis le

---

1) *Ib.*, p. 106.
2) *Ib.*, p. 121.
3) *Ib.*, p. 123.
4) Ier *Entretien.*

changement de décors instantané, l'unité de lieu n'est plus indispensable. Nécessaire pour le théâtre qui lui était contemporain, elle le serait aujourd'hui beaucoup moins, même à ses yeux. Diderot n'a plus recours aux théories d'invraisemblance dont se servaient ses prédécesseurs pour prouver la nécessité de l'unité de lieu; il ne dit plus qu'il est invraisemblable que restant cloué à une place du theâtre, nous puissions voyager en imagination pour suivre les personnages de la scène. Il ne tire plus ses arguments que de circonstances exclusivement pratiques, en faisant dépendre la raison d'existence de l'unité de lieu, de la difficulté du changement des décors.

Il ne ferme guère les yeux aux désavantages de cette unité, et se moque, comme tant d'autres, de la scène des conjurés ourdissant leur complot tout à côté de leur victime, dans le deuxième acte de *Cinna*. Il n'y a qu'une explication qui puisse se présenter à un spectateur intelligent: »Puisque les personnages demeurent, il suppose apparemment que c'est le lieu qui s'en va«[1]). Dorval s'excuse presque d'avoir conservé l'unité de lieu dans sa pièce: s'il l'a fait, contrairement à la vérité, qui transportait l'action d'une place â l'autre, c'est qu'il n'y avait pas d'invraisemblance à le faire. Et ainsi, pour cette fois, Diderot est de l'avis d'Aristote qui portait plus de considération à la vraisemblance qu'à la vérité elle-même. Malgré tout ceci, il tient pourtant à la règle puisqu'il écrit ce qui suit à M me Riccoboni, à propos du *Père de famille*: »Et croyez-vous que sans la règle de l'unité de lieu, j'aurais manqué à vous montrer Sophie et M-me Hébert dans leur grenier?«[2]).

Diderot ne critique point sérieusement l'unité de temps; il la conserve même dans le théâtre de l'avenir: »Songez que les vingt quatre heures que vos personneges vont passer, sont les plus agitées et les plus cruelles de leur vie«[3]). La phrase elle-même semble nous donner la raison de ce conservatisme. Il s'agit pour Diderot, du maximum de tension pour l'action; il veut que la tragédie ne soit qu'une crise, par laquelle, d'ailleurs, nous puissions entrevoir le passé, ce qui forme la diffi-

---

[1]) 1-er *Entretien*, vol. VII, p. 89.

[2]) *Réponse à M-me Riccoloni*, vol. VII, p. 405.

[3]) *Discours sur la poésie dramatique*, vol. VII, p. 347.

culté de l'exposition. C'est cette même raison de l'unité de temps que nous voyons encore dans ces lignes enthousiastes sur la manière dont les anciens conduisaient l'action dans leurs pièces: »Une conduite simple, une action prise le plus près de sa fin, pour que tout fût dans l'extrême; une catastrophe sans cesse imminente et toujours éloignée par une circonstance simple et vraie«[1]).

L'unité d'action toujours défendue même par les adversaires des unités, l'est aussi par Diderot, du moins en quelque sens. Il exige d'une œuvre dramatique, comme de toute œuvre d'art, qu'elle se tienne aux traits principaux, sans s'enchevêtrer dans des détails oiseux et inutiles, qui la feraient pécher contre l'unité d'action. »Dans la société, les affaires ne durent que par de petits incidents, qui donneraient de la vérité à un roman, mais qui ôteraient tout intérêt à un ouvrage dramatique: notre attention s'y partage sur une infinité d'objets différents; mais au théâtre, où l'on ne représente que des instants particuliers de la vie réelle, il faut que nous soyons tout entiers à la même chose«[2]). Par contre il ne désire nullement restreindre le théâtre de l'avenir à ne représenter qu'une action à la fois. Il critique sur ce point la construction des scènes contemporaines: »On ne peut jamais montrer qu'une action, tandis que dans la nature il y en a presque toujours de simultanées, dont les représentations concomitantes, se fortifiant réciproquement, produiraient sur nous des effets terribles«[3]). Ceci tend sans doute à une atténuation considérable de l'unité d'action comme on la comprenait à l'époque.

Comme équivalent, Diderot introduit une nouvelle unité, qu'il appelle »unité de discours«; voici comment il la définit: »Il y a dans la composition d'une pièce dramatique, une unité de discours qui correspond à une unité d'accent dans la déclamation. Ce sont deux systèmes qui varient, je ne dis pas, de la comédie à la tragédie, mais d'une comédie ou d'une tragédie à une autre. S'il en était autrement, il y aurait un vice ou dans le poème, ou dans la représentation. Les personnages

---

[1]) Ib. 316.
[2]) *Dorval et moi*, I-er *Entretien*, vol. VII.
[3]) Ib., II-ème *Entretien*, vol. VII, p. 119.

n'auraient pas entre eux la liaison, la convenance à laquelle ils doivent être assujettis, même dans les contrastes. On sentirait, dans la déclamation, des dissonances qui blesseraient. On reconnaîtrait, dans le poème, un être qui ne serait pas fait pour la société dans laquelle on l'aurait introduit« [1]). Ce passage se comprend aisément pour l'acteur: il y a ici un vaste champ de travail qui durera autant que sa vie. Ajoutons que cette unité d'accent dans le discours d'un acteur devient unité de jeu pour l'ensemble d'une troupe. L'»unité de discours« nous semble plus compréhensible et plus admissible que l'»unité d'intérêt« introduite, nous nous en souvenons, par Lamotte [2]).

Toute la critique de Diderot se développe, nous l'avons vu, selon le point de vue du réalisme: son mot d'ordre semble être »le naturel avant tout«; le programme lancé dans les *Bijoux indiscrets* ne s'est pas démenti. Pourtant, ce grand amour qu'il voue à la vérité dans l'art, le met quelquefois dans une position difficile; il est curieux de le voir faire acte de choix dans de telles circonstances. C'est ainsi qu'il ne sait trop que faire avec le rôle prépondérant qu'obtiennent les domestiques dans certaines pièces. Evidemment, dans la vie réelle, les domestiques ne jouent guère un tel rôle; le postulat de vérité exigerait donc de ne pas leur en donner dans l'art. Pourtant, Diderot-Dorval hésite; il a introduit dans sa pièce un domestique pour lui faire plaisir, vu son attachement. D'ailleurs n'existe-t-il point une vérité plus profonde que celle des mœurs? »Parce qu'ils sont nos valets, ont-ils cessé d'être des hommes?« Quant aux soubrettes, il faut leur faire grâce, vu le précipice malheureux qui existe entre les enfants et les parents; ces circonstances font que la soubrette devient l'unique confidente de l'héroïne: »Qu'elles restent donc sur la scène, conclut l'auteur, jusqu'à ce que notre éducation devienne meilleure, et que les pères et mères soient les confidents de leurs enfants« [3]).

L'esprit éternellement en éveil pour le choix qu'il faut

---

[1]) *Dorval et moi*, II-ème *Entretien*, vol. VII, p. 106–7.

[2]) Cette »unité de discours« préoccupait depuis bien longtemps les dramaturges espagnols. A comparer l'opinion de Bartolomé Torres Naharro dans sa *Propaladia* (1517) et celle de Lope de Vega dans son *Arte nuevo de hacer comedias* (1609).

[3]) *Dorval et moi*, I-er *Entretien*, vol. VII, p. 90.

faire entre la vérité et les conventions traditionnelles, Diderot ne néglige aucune futilité. On prend du thé dans le *Fils naturel.* Quoi de plus extravagant! Pourtant, il peut le justifier en disant: la héros a voyagé en Hollande, il a donc pu connaître l'usage du thé!

Quoiqu'il en soit, c'est l'étendard de la vérité haut levé, que Diderot aborde le problème de la réforme et qu'il construit son théâtre de l'avenir.

La sécheresse du théâtre contemporain était évidente aux yeux da Diderot. Les auteurs dramatiques rejetaient la faute sur l'extinction des sujets, épuisés selon eux. Diderot leur donne raison en les réfutant: si les auteurs ne trouvent plus d'idées, c'est qu'ils se sont prescrits des bornes trop étroites. C'est bien une révolution des genres dramatiques que projette Diderot.

Rien n'est plus difficile que de garder une liberté de jugement dans les matières littéraires; la critique aime à terroriser et pourtant elle-même, elle est étroite au possible. »S'il existe un genre, il est difficile d'en introduire un nouveau. Celui-ci est-il introduit? Autre préjugé: bientôt on imagine que les deux genres adoptés sont voisins et se touchent«[1]), en ce disant on fausse la nature de tous deux. Pourquoi le fait-on? on est habitué, nous le savons, à juger une œuvre d'une manière absolue, selon des ouvrages antécédents. Quoi de plus faux! La »raison poétique« n'existait-elle donc pas avant toute œuvre?[2]). Que de jugements erronés, occasionnés par de tels rapprochements trop hâtés d'une part, et par la tendance conservatrice des règles et modèles de l'autre! En voici un exemple: »Ce fut ainsi qu'un de nos premiers critiques se trompa. Il dit: »Les Anciens n'ont point eu d'opéra, donc l'opéra est un mauvais genre«. Plus circonspect ou plus instruit, il eût dit peut-être: »Les Anciens n'avaient qu'un opéra, donc notre tragédie n'est point bonne«. Meilleur logicien, il n'eût fait ni l'un ni l'autre raisonnement«[3]).

L'art dramatique moderne vacille entre deux pôles extrêmes, la tragédie et la comédie, ne voulant nullement s'arrêter

---

[1]) *Discours sur la po. dr.*, vol. VII, p. 308.
[2]) *Ibid.*, p. 310. [3]) *Ibid.*

sur le chemin intermédiaire. Diderot est d'un tout autre avis, partageant en ceci l'opinion de Fontenelle: »On distingue dans tout objet moral, un milieu et deux extrêmes. Il semble donc que, toute action dramatique étant un objet moral, il devrait y avoir un genre moyen et deux genres extrêmes. Nous avons ceux-ci, c'est la comédie et la tragédie; mais l'homme n'est pas toujours dans la douleur ou dans la joie. Il y a donc un point qui sépare la distance du genre comique au genre tragique«[1]). Prenez comme exemple, les anciens en seront donc garants, l'*Hécyre* de Térence: »Je demande dans quel genre est cette pièce? Dans le genre comique? Il n'y a pas le mot pour rire. Dans le genre tragique? La terreur, la commisération et les autres grandes passions n'y sont point excitées. Cependant il y a de l'intérêt«, et passant d'un saut à l'époque contemporaine il complète sa pensée: »et il y en aura, sans ridicule qui fasse rire, sans danger qui fasse frémir, dans toute composition dramatique où le sujet sera important, où le poète prendra le ton que nous avons dans les affaires sérieuses, et où l'action s'avancera par la perplexité et par les embarras. Or, il me semble que ces actions étant les plus communes de la vie, le genre qui les aura pour objet doit être le plus utile et le plus étendu. J'appellerai ce genre »le genre sérieux«.

Nous apercevons les grandes lignes du nouveau genre: on ne va pas rire, on ne va pas pleurer, on va être intéressé. Si l'on y ressent de l'émotion, elle ne gagnera pas un trop vaste terrain, ni une trop grande influence sur nos âmes; les grandes passions, la terreur aussi bien que la commisération, les passions aristotéliques en un mot, restent réservées à la tragédie classique, et sont ainsi exclues du nouveau genre. Celui-ci devra prendre »le ton que nous avons dans les affaires sérieuses« et s'il nous intéresse, c'est d'une part parce qu'il traite des questions qui nous touchent de près, et de l'autre parce qu'il procède »par la perplexité et par l'embarras« pour exciter notre curiosité.

Ce nouveau genre agira-t-il en despote, et bannira-t-il tous les autres? Nullement: on ne veut pas poser de nouvelles bornes, on

---

[1]) *Dorval et moi*, III-e *Entretien*, vol. VII, p. 134—5.
[2]) *Ib.*, p. 135.

ne veut qu'élargir les limites du drame. Le système est spacieux: »Ce genre établi, il n'y aura point de condition dans la société, point d'actions importantes dans la vie qu'on ne puisse rapporter à quelque partie du système dramatique«. La tragédie et la comédie traditionnelles n'en souffrent nullement, elles gardent leurs places respectives, et tous leurs privilèges sauf celui qui exclut tout autre genre. Nous obtenons ainsi trois grands domaines: la tragédie, le genre sérieux et la comédie, qui épuisent tout ce qui est dans la nature, dans la réalité. Voulons-nous pousser le système à ses dernières limites — il franchira les bornes de la réalité: »voulez-vous.. y comprendre la vérité et les chimères; le monde imaginaire et le monde réel? ajoutez le burlesque au-dessous du genre comique, el le merveilleux au dessus du genre tragique«. Ces deux genres ne peuvent faire partie du théâtre sérieux, et ce qui est plus ne peuvent plaire à un homme de goût: »Le burlesque et le merveilleux sont également hors de la nature; on n'en peut rien emprunter qui ne gâte. Les peintres et les poètes ont le droit de tout oser; mais ce droit ne s'étend pas jusqu'à la licence de fondre des espèces différentes dans un même individu. Pour un homme de goût, il y a la même absurdité dans Castor élevé au rang des dieux et dans le bourgeois gentilhomme fait mamamouchi«. Nous apercevons ici les bornes de la compréhension de Shakspeare et de Molière chez Diderot.

Ces désavantages mêmes du burlesque et du merveilleux nous renseignent sur les avantages de la comédie et de la tragédie: »Le genre comique et le genre tragique sont les bornes réelles de la composition dramatique«. Aussi, »placés dans les extrémités, ces genres sont les plus frappants et les plus difficiles«[1]). Par contre, et pour des raisons semblables: »c'est l'avantage du genre sérieux, que, placé entre les deux autres, il a des ressources, soit qu'il s'élève. soit qu'il descende«. La tragédie ne peut que descendre vers le genre sérieux, la comédie ne peut que monter vers le même genre sérieux, à moins de tomber celle-là dans le merveilleux. celle ci dans le burlesque.

Le genre sérieux n'a naturellement rien de commun avec la tragi-comédie qui franchit trop brusquement »la barrière

---

[1]) *Ibid.*, p. 136.

que la nature a mise entre les genres et en rapproche deux des plus éloignés: la tragédie et le burlesque. Comme exemples de la tragi-comédie Diderot en cite d'ailleurs qui sont fort peu convaincants à nos yeux: Hamlet et »la plupart des pièces du théâtre anglais« [1]), c'est à dire probablement tout Shakespeare inclus, et tout au plus le *Caton* d'Addison exclu.

Diderot ne nie pas la supériorité existant dans la difficulté même de la tragédie et de la comédie classiques: le genre sérieux formera une école pour le poète tragique aussi bien que pour le poète comique; ils commenceront à s'exercer dans ce genre, comme le peintre s'exerce en dessinant les académies. On doit sentir l'étude de l'académie sous chaque figure, nous dit Diderot, et il faut pouvoir sentir le »genre sérieux« dans chaque tragédie et chaque comédie, ce genre n'étant autre chose qu'une représentation de l'homme dans des circonstances réelles et non forcées [2])

Tâchons d'arriver à comprendre au juste l'étendue de la réforme que poursuivait Diderot; quelle était en somme la nature de son genre sérieux? »C'est moins le sujet, nous dit-il, qui rend une pièce comique, sérieuse ou tragique, que le ton, les passions, les caractères et l'intérêt«. Autrement dit, un seul et même sujet peut nous faire rire, réfléchir ou trembler« [3]). C'est le genre sérieux qui poursuit le but de nous faire réfléchir. Ce genre sérieux est d'ailleurs assez large par lui-même pour comprendre, à son tour, une espèce tragique et une espèce comique: »Voici le système dramatique dans toute son étendue. La comédie gaie, qui a pour objet le ridicule et le vice; la **comédie sérieuse**, qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme; la **tragédie** (**bourgeoise**) qui aurait pour objet nos malheurs domestiques; la tragédie qui a pour objet les catastrophes publiques et les malheurs des grands« [4]). Les deux genres soulignés, la comédie sérieuse et la tragédie bourgeoise, remplissant la lacune entre les deux arts extrêmes, forment à eux deux le nouveau genre intermédiaire, le »genre sérieux«.

Reste à fixer quelle est au juste la différence entre l'ancienne tragédie classique et cette nouvelle tragédie domestique ou bourgeoise. Malgré les apparences, la pensée de Diderot est

[1]) *Ibid.*, p. 137. [2]) *Ibid.* [3]) *Ib.*, ss.
[4]) *Sur la poésie dramatique*, vol. VII.



très difficile à préciser sur ce sujet. Nous nous souvenons qu'il laissait les »grandes passions« à la tragédie classique, à la »haute« tragédie, quels sont donc ces sentiments tragiques pris dans la vie quotidienne? Céderont-ils en tension, en véhémence aux autres, à ces »grandes« passions de commisération et de terreur? C'est ce que nous avons cru lire dans les *Entretiens* suivant le *Fils Naturel* (1757). Il nous y disait donc, qu'un seul sujet, selon la manière dont il se trouvait traité, pouvait nous faire rire, réfléchir ou trembler; la différence d'une tragédie classique à une tragédie bourgeoise semblait se ramener ainsi à une différence »de ton et de passions«. Pourtant le III-e *Entretien* entrevoit déjà une autre distinction entre les deux genres de tragédie, une distinction portant sur le sujet: l'auteur nous dit ici, qu'une destinée prise dans la vie quotidienne est en état de nous intéresser bien plus que celle d'un tyran antique [1]. Le *Discours sur la poésie dramatique* paru une année plus tard à la suite du *Père de famille* (1758) corrobore cette seconde opinion. Ce discours, identifiant la tragédie historique avec la tragédie classique, nous fait remarquer que l'auteur d'une tragédie domestique a plus de mérite que celui d'une tragédie historique, puisque, ainsi que le poète comique, il doit inventer son sujet en entier, ne pouvant le trouver dans l'histoire: »La tragédie domestique aurait la difficulté des deux genres; l'effet de la tragédie héroïque à produire, et tout le plan à former d'invention, ainsi que dans la comédie« [2]. Si donc, du propre aveu de Diderot, l'effet des deux genres de tragédie reste le même, comment le spectateur assistant à une tragédie bourgeoise, pourrait-il ne pas ressentir les grandes passions de commisération et de terreur qu'il ressent en présence d'une tragédie historique, héroïque ou classique, car ces trois termes ne signifient qu'un objet? La pensée de Diderot est loin d'être claire à ce sujet, et nous voyons ici un exemple de ce que nous disions, dans notre premier chapitre, sur la grande difficulté présentée par l'étude de Diderot: il faut chercher à résoudre une contradiction dans une argumentation que l'auteur n'a pas pris le soin de présenter en une lumière suffisante, ceci pour le cas, où la contradiction ne serait qu'apparente.

[1]) III-e *Entretien*, p. 140 - 7.

[2]) *Sur la poésie dramatique*, vol. VII, p. 332.

Resterait peut-être à rejeter la différence entre les deux genres de tragédie sur la différence des sujets. Celle-ci, dans l'opinion de l'auteur, semble concerner l'ancienneté de l'action puisqu'il appelle le contraire de la tragédie domestique, »tragédie historique«. Ce qui diffère encore c'est la classe sociale, à laquelle appartiennent les héros. Loin d'expulser du théâtre les personnages royaux et princiers, Diderot les adjuge à la tragédie classique, tandis qu'il réserve la tragédie domestique à la réalité contemporaine sans égard pour la provenance sociale du héros.

Ces distinctions ne seraient que tout extérieures, s'il n'y avait encore un élément qui s'ajoute à leur série; on ne saurait mieux appeler ce nouvel élément, que »l'étonnement tragique«. Nous savons que l'étonnement forme le contraire du vraisemblable, ou plutôt du sentiment du vraisemblable. Une chose très vraisemblable paraît facilement ordinaire, et à mesure qu'elle devient moins vraisemblable, elle devient plus extraordinaire. Or, dans l'art nous aimons être étonnés à point; sitôt que notre étonnement est trop fort, notre critique s'exerce et nous nous récrions à l'impossible. D'autre part, nous pardonnons l'impossible bien plus à la réalité qu'à l'art, ce qui est tout à fait naturel, car, sitôt que nous apprenons pertinemment que cet »impossible« est réel, il devient par cela même possible. Et c'est ainsi que dans l'art, tout impossible est sauvé, sitôt qu'à la base de notre perception artistique il y a la notion, que le fait, dont la représentation artistique nous occupe, s'est produit dans la réalité. C'est ici que se trouve le point d'attache de la justesse de la tragédie historique, aperçu déjà par la *Poétique* d'Aristote. Il résulte de ceci, que la tragédie historique peut traiter des sujets bien plus extraordinaires et surprenants, que la tragédie domestique, et surtout que la comédie dont les sujets, représentant la vie contemporaine, doivent être inventés en entier et se trouvent sous le constant contrôle de notre critique qui est bien plus impuissante lorsqu'il s'agit d'époques reculées, d'autant plus de faits accrédités exclusivement par des légendes ou des mythes.

C'est en regard de ce raisonnement, que nous arrivons à bien saisir la portée de la »généralité« de la comédie, et de la »particularité« de la tragédie, distinction rencontrée dans

bien des théories du drame, autant chez Diderot que chez Lessing. Voici ce que nous dit Diderot à ce sujet: »Le genre comique est des espèces, et le genre tragique est des individus. Je m'explique. Le héros d'une tragédie est tel ou tel homme: c'est ou Régulus, ou Brutus, ou Caton; et ce n'est point un autre. Le principal personnage d'une comédie doit au contraire représenter un grand nombre d'hommes. Si, par hasard, on lui donnait une physionomie si particulière, qu'il n'y eût dans la société qu'un seul individu qui lui ressemblât, la comédie retournerait à son enfance, et dégénérerait en satire« [1]).

Quelle sera la situation du nouveau genre sérieux dans cette échelle de genres généraux et particuliers? Sa situation sera intermédiaire ici aussi: »Dans le genre sérieux, les caractères seront souvent aussi généraux que dans le genre comique, mais ils seront toujours moins individuels que dans le genre tragique«[2]), ce qui revient à dire, que le genre sérieux est quelquefois plus individuel que le genre comique. Quelle en est la raison? Si les caractères du genre sérieux étaient tout aussi généraux que ceux du genre comique, s'ils ne frappaient nullement par un certain degré d'exceptionnel, il n'y aurait en eux rien de tragique, et ils ne sauraient former ne fût-ce qu'une tragédie domestique. La vie contemporaine n'est pas exempte d'ailleurs de certains événements insolites au point de ne guère se répéter pour la majorité des gens. A ce titre, elle peut nous saisir d'étonnement, et peut nous forcer à des réflexions profondes à son sujet, ce qui est le but principal du genre, comme le définit Diderot. Pourtant, ces événements restent pleinement à la portée de notre critique et ne peuvent franchir une certaine limite. Notre crédulité n'y a aucun rôle, tout pouvant être vérifié avec la plus grande facilité. Par contre, notre crédulité se rend d'assez bonne volonté à tout ce qui s'étant passé dans un grand éloignement de nous, dans une haute antiquité, se soustrait dans certains détails à notre critique, elle s'y rend à la condition pourtant que nous puissions nous convaincre, la critique en main, de l'authenticité, ou pour le moins, de la vraisemblance, de certains autres détails impor-

---

[1]) *Dorval et moi*, III-e *Entretien*, vol. VII, p. 139.

[2]) *Ibid.*, p. 140.

tants. Le genre sérieux admet ainsi des événements non ordinaires de la vie contemporaine, mais il exclut tous ceux qui profitent de leur éloignement dans le temps pour contourner notre critique toujours éveillée. C'est là, la meilleure explication de la situation intermédiaire des caractères du genre sérieux.

Si, grâce à son éloignement, le sujet d'une tragédie historique peut tomber dans certaines invraisemblances, ce fait même devra influer sur le ton et les passions de la tragédie, qui tomberont dans une certaine exagération en arrivant à un diapason auquel nous ne sommes point habitués dans la vie quotidienne et que nous ne souffririons point dans le genre sérieux. Et c'est pourquoi, il n'est que très naturel, que Diderot perçoive une grande différence de ton et d'intensité de passion tragique entre la tragédie classique et la tragédie bourgeoise. Le fait même, qu'il exclut la mesure et le vers de la tragédie domestique et les raisons qu'il en donne, prouvent qu'il considérait la tragédie classique comme — moins vraie, mais plus sublime. Il ne sait trop pourquoi il rejette le vers du nouveau genre: »Ce genre exigerait-il un style particulier dont je n'ai pas la notion? ou la vérité du sujet et la violence de l'intérêt rejetteraient-elles un langage symétrisé? La condition des personnages serait-elle trop voisine de la nôtre, pour admettre une harmonie régulière?«[1]). Le vers devient ici le symbole de la sublimité de la tragédie historique, inattingible à la tragédie domestique: celle-ci a beau nous intéresser et nous toucher de plus près, par cela-même elle ne peut admettre »une harmonie régulière«. Pourtant, cette harmonie nous donne une jouissance supérieure et possède une saveur de sublime qui lui est toute spéciale. Il est évident que nous pouvons être touchés et émus, tout autant et plus même par une tragédie bourgeoise que par une tragédie classique qui met une si large distance entre elle et nous, pourtant de temps en temps nous assisterons à une action qui nous enlèvera hors de nous-mêmes et de notre état habituel en nous mettant en présence d'une action insolite par sa grandeur. Le problème posé de la sorte, il serait le plus juste d'appeler cette haute tragédie, »tragédie héroïque«; elle nous fait sentir la distance qui nous sépare du

---

[1]) *Sur la poésie dramatique*, vol. VII, p. 332.

héros, tandis que sa nouvelle antagoniste nous offre un sentiment de similitude qui nous rattache à ses personnages. Dans la première le héros est grand, dans la seconde il ne fait qu'être malheureux; dans la première nous admirons en nous apitoyant, dans la seconde nous ne sommes qu'apitoyés.

Si telle est la différence entre les deux espèces de tragédie, elle doit influer sur le dialogue qui est le miroir des passions. Nulle part le problème du vrai ou de l'exagération nécessaire à l'art, n'est aussi grave et aussi difficile à résoudre qu'ici. Comment s'exprime en réalité la passion? Nous nous souvenons de la critique écrasante que Diderot a fait subir au système tragique français. La passion parle-t-elle en discours fleuri, argumenté, oratoire, symétrique et ordonné? Non. »La passion ne fait que des esquisses. Que fait donc un poète qui finit tout? Il tourne le dos à la nature«. Aussi l'achevé du discours est-il le plus grand tort du théâtre français, ainsi que nous l'avons dit. Néanmoins Diderot se heurte ici à une difficulté qui lui paraît insurmontable. »Mais Racine? Racine! à ce nom, je me prosterne et je me tais«. Et il cherchera maintenant à expliquer cette contradiction de sa théorie et de son goût. »Il y a un technique traditionnel, auquel l'homme de génie se conforme. Ce n'est plus d'après la nature, c'est d'après ce technique qu'on le juge. Aussitôt qu'on s'est accommodé d'un certain style figuré, d'une certaine langue qu'on appelle poétique, aussitôt qu'on fait parler des hommes en vers, et en vers très harmonieux; aussitôt qu'on s'écarte de la vérité, qui sait où l'on s'arrêtera?«. Nous voici retombés dans une pleine liberté et aussi loin que possible d'une stricte vérité dans l'art. Mais pourquoi la tragédie se trouverait-elle sujette à d'autres règles générales que les autres branches de l'art? Aussi, retrouvons-nous ici l'observation faite par Diderot au sujet des rapports généraux de l'art et de la réalité. »Le grand homme n'est pas celui qui fait vrai, c'est celui qui sait le mieux concilier le mensonge avec la vérité«[1]).

Nous touchons ici à la question importante de la position définitive que Diderot prendra envers la grande tragédie classique. Nous avons vu comment ses théories naturalistes se trou-

---

[1]) *Salon* 1767, vol. XI, p. 254—5.

vènt démenties par Racine. L'auteur de *Phèdre* fut son poète favori: »c'est peut-être le plus grand poète qui ait jamais existé« écrit-il à M-lle Volland [1]). Comparez encore le passage suivant: »On sent si bien ce qu'on peut et ce qu'on ne peut pas, qu'enfermez-moi à la Bastille et dites-moi: »Vois-tu ce lacet? il faut dans un an, dans deux ans, dans dix ans d'ici, tendre le cou et l'accepter, ou faire une bonne scène de Racine«. Je répondrai: Ce n'est pas la peine de tant attendre; finissons, et qu'on m'étrangle sur le champ. — Si ma liberté et mon salut sont attachés à la production d'une belle scène à la Corneille, je n'en désespérerai pas« [2]). Ce qui nous intéresse actuellement, ce n'est pas tant le fait de la distinction que Diderot faisait entre les deux grands poètes tragiques du siècle classique, que celui de la contradiction qu'il voyait surgir entre sa théorie et son goût.

Le *Paradoxe sur le comédien*, dernier document sur les opinions dramatiques de l'auteur, nous renseignera à ce sujet. Cet ouvrage, sur plus d'un point, semble être en désaccord avec l'œuvre antérieure de Diderot. Toutefois, il faut procéder ici avec circonspection, et ne pas prononcer trop légèrement qu'à telle et telle époque précédant le *Paradoxe*, en écrivant tel et tel ouvrage antérieur au *Paradoxe*, Diderot ne pensait guère encore aux idées qu'il y avancera. Il avait toujours mille idées qui lui passaient par la tête, qui se pressaient dans sa gorge et se poussaient sous sa plume, il pouvait donc y en avoir qui ne le frappaient pas encore fortement et qui ainsi ne se liaient pas en système. En tout cas, c'est dans le *Paradoxe* que nous trouverons la réponse à la question qui nous occupe, et qui concerne le degré de vérité nécessaire dans la tragédie.

Comment doit-on représenter dans la haute tragédie, les personnages historiques qu'on choisit pour héros. Doit-on en faire un portrait aussi historique que le ferait un historien? Diderot adresse la réponse à un acteur: »Etes-vous Cinna? avez-vous jamais été Cléopâtre, Mérope, Agrippine? Que vous importent ces gens-là? La Cléopatre, la Mérope, l'Agrippine, le Cinna du théâtre, sont-ils même des personnages historiques?

---

[1]) vol. XIX, p. 15–16.

[2]) *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme* (écrit de 1773 à 1774), *ed. cit.*, vol. III, p. 342.

Non. Ce sont des fantômes imaginaires de la poésie; je dis trop: ce sont les spectres de la façon particulière de tel ou tel poète«. Ainsi il y a deux vérités, une, celle de l'histoire, l'autre, celle de la scène; peut-être arriverait-on à en distinguer d'autres encore? »Laissez ces espèces d'hippogriffes sur la scène, avec leurs mouvements, leurs allures et leurs cris; ils figureraient mal dans l'histoire; ils feraient éclater de rire dans un cercle ou une autre assemblée de la société? On se demanderait à l'oreille: Est-ce qu'il est en délire? D'où vient ce Don-Quichotte là? Où fait-on de ces contes-là? Quelle est la planète où on parle ainsi?«[1]). La vérité du théâtre n'est donc point celle de la vie, celle d'une causerie naturelle. Remarquons, que ce n'est guère dit en critique et que l'auteur du *Paradoxe* ne fait que constater le fait. En ce faisant, Diderot s'est entièrement séparé de ses opinions du temps des *Bijoux indiscrets*, où il avançait comme argument principal contre la tragédie classique, qu'un étranger auquel on voudrait faire croire que ce qu'il voit au théâtre, se passe en réalité, ne le croirait jamais. Que devient donc le naturel au théâtre? »Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre »être vrai?« Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature? Aucunement. Le vrai, en ce sens, ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète«[2]). Sur ce modèle imaginé par le poète se greffe un autre modèle imaginé par l'acteur, qui se trouve ainsi doublement éloigné de la réalité: »...il y a trois modèles: l'homme de la nature, l'homme du poète, l'homme de l'acteur. Celui de la nature est moins grand que celui du poète, et celui-ci moins grand encore que celui du grand comédien, le plus exagéré de tous«[3]).

Quels seraient les résultats d'une manière absolument naturelle au théâtre? Croyez-vous que vous pouvez laisser aller le malheureux sur la scène à toute la souffrance de la réalité? Erreur: »Pourquoi? Parce qu'on ne vient pas pour voir des

---

[1]) *Paradoxe sur le comédien*, p. 41.
[2]) *Ibid.*, p. 42.
[3]) *Ibid.*, p. 97.

pleurs, mais pour entendre des discours qui en arrachent; parce que cette vérité de nature dissone avec la vérité de convention«, c'est à dire celle de l'art en général et du théâtre en particulier. La vérité la plus grande, l'accent le plus sincère ne suffisent point au théâtre. »Que j'aie un récit un peu pathétique à faire, il s'élève je ne sais quel trouble dans mon cœur, dans ma tête: ma langue s'embarrasse, ma voix s'altère, mes idées se décomposent, mon discours se suspend; je balbutie, je m'en aperçois; les larmes coulent de mes joues, et je me tais. Mais cela vous réussit.. En société... Au théâtre, je serais hué«. Quelle est donc cette vérité de convention, qui se trouve être plus forte que la vérité elle-même? »Je m'explique: je veux dire que ni le système dramatique, ni l'action, ni les discours du poète ne s'arrangeraient point de ma déclamation étouffée, interrompue, sanglotée. Vous voyez qu'il n'est pas même permis d'imiter la nature, même la belle nature, la vérité de trop près, et il est des limites dans lesquelles il faut se renfermer. Et ces limites qui les a posées? Le bon sens qui ne veut pas qu'un talent nuise à un autre talent. Il faut quelquefois que l'acteur se sacrifie au poète«. Diderot s'adresse ici à l'acteur, dont, comme il l'a dit lui-même, le modèle est le plus éloigné de celui de la nature; celui du poète en est éloigné de même, mais se trouve être situé entre les deux autres. Ce que nous retenons de cette apostrophe à l'acteur, c'est que c'est bien le bon sens qui ne permet point d'imiter la nature et la vérité de trop près. Oui, mais peut-être que ce bon sens ne fait qu'adapter le jeu à l'ouvrage représenté, et que si celui-ci changeait de nature, celui-là pourrait à son tour s'approcher de la vérité? Peut-être que l'observation de Diderot ne concerne que le théâtre classique? Voici comment il pose le problème du jeu naturel: »Mais si la composition du poète s'y prêtait? Eh bien! vous auriez une autre sorte de tragédie tout à fait différente de la vôtre. Et quel inconvénient à cela? Je ne sais pas trop ce que vous y gagneriez, mais je sais très bien ce que vous y perdriez«[1]). Diderot n'achève point sa pensée, et il nous laisse à deviner en quoi consisterait cette perte? Nous pensons que l'art dramatique ne

[1]) *Ibid.*, p. 97–8.



fait que partager sur ce point le sort de l'art en général, lequel, comme nous le savons, doit forcément s'élever au-dessus de la vie quotidienne, donc commune, et copier — non la vie — mais bien le modèle idéal que l'artiste porte en soi.

En tout cas, la possibilité d'un genre exigeant la copie de la réalité existe, et nous pensons, que c'est ici où l'homme au paradoxe aperçoit le point d'attache pour le genre sérieux: ce genre est censé se rapprocher plus de la réalité, que celui de la haute tragédie. Notons pourtant, que l'homme au paradoxe n'a pas l'air d'être très enthousiaste pour la tragédie nouvelle et qu'ainsi il diffère sensiblement du Diderot de 1757—8. Il faut d'ailleurs se souvenir encore d'une chose; le genre sérieux ne fait que se rapprocher le plus possible de la réalité, s'il veut ne point franchir les limites de l'art il ne pourra jamais s'identifier avec elle.

Si nous nous souvenons de la limite existant entre la nature et l'idéal, limite sur laquelle Diderot voyait naguère tous les grands génies disséminés, nous dirons que la tragédie classique est à un bout, celui de l'idéal, et la tragédie sérieuse à l'autre, celui du naturel. Or, plus le sujet nous est voisin dans le temps et l'espace, plus la réalité prend de force à nos yeux: elle est trop forte pour nous permettre de tomber dans une illusion trop prononcée. Voici la raison principale qui fait transférer les grands sujets tragiques dans l'éloignement de temps, d'espace, de mœurs et de condition. Une statue dont les proportions sont amplifiées doit être vue à distance, il faudrait de l'espace pour juger de l'ensemble extérieur d'une cathédrale.

Nous obtenons ainsi une réponse exacte pour celui qui nous interpellait tout à l'heure au sujet du héros tragique: »D'où vient ce Don-Quichotte là? Quelle est la planète où l'on parle ainsi?« Vous dites qu'impossibles dans la vie, de tels discours sont plausibles au théâtre. »Mais pourquoi ne révoltent-ils pas au théâtre? — C'est qu'ils y sont de convention. C'est une formule donnée par le vieil Eschyle; c'est un protocole de trois mille ans. Et ce protocole a-t-il encore longtemps à durer? — Je l'ignore. Tout ce que je sais, c'est qu'on s'en écarte à mesure qu'on s'approche de son siècle et de son pays«. Après quoi Diderot passe aux exemples:

»Connaissez-vous une situation plus semblable à celle d'Agamemnon dans la première scène d'*Iphigénie*, que la situation de Henri IV, lorsqu'obsédé de terreurs, qui n'étaient que trop fondées, il disait à ses familiers: »Ils me tueront, rien de plus certain; ils me tueront«... Supposez que cet excellent homme, ce grand et malheureux monarque, tourmenté, la nuit, de ce pressentiment funeste, se lève, et s'en aille frapper à la porte de Sully, son ministre et son ami, croyez-vous qu'il y eût un poète assez absurde pour faire dire à Henri:

»...Qui, c'est Henri, c'est ton roi qui t'éveille,
Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille«.

et faire répondre à Sully:

»C'est vous-même, seigneur? quel important besoin
Vous a fait devancer l'aurore de si loin?
A peine un faible jour vous éclaire et me guide.
Vos yeux seuls et les miens sont ouverts...«

C'était peut-être là le vrai langage d'Agamemnon? Pas plus que celui de Henri IV. C'est celui d'Homère, c'est celui de Racine, c'est celui de la poésie; et ce langage pompeux ne peut être employé que par des êtres inconnus, et parlé par des bouches poétiques avec un ton poétique« [1]).

Nous commençons ainsi à démêler la pensée de Diderot. La différence entre les deux styles tragiques s'est prononcée: nous croyons la comprendre.

Le réalisme de Diderot aboutit à sa négation partielle pour la tragédie classique. Est-ce à dire qu'il considérait que tout y était bien? Non, et ici même, dans le *Paradoxe sur le comédien*, dernier document que nous ayons sur la question, il reprend la critique qu'il exerçait sur le même sujet, au début de sa carrière. Tel est l'auditoire, telle est la tragédie: »Poètes, travaillez-vous pour une nation délicate, vaporeuse et sensible? renfermez-vous dans les harmonieuses, tendres et touchantes élégies de Racine: elle se sauverait des boucheries de Shakespeare. Ces âmes faibles sont incapables de supporter des

[1]) *Ibid.*, p. 41—2.



secousses violentes. Gardez-vous bien de leur présenter des images trop fortes. Montrez leur, si vous voulez,

»Le fils tout dégouttant du meurtre de son père,
Et, sa tête à la main, demandant son salaire;

mais n'allez pas au delà. Si vous osiez leur dire avec Homère: Où vas-tu, malheureux? Tu ne sais donc pas que c'est à moi que le ciel envoie les enfants des pères infortunés? Tu ne recevras point les derniers embrassements de ta mère; déjà je te vois étendu sur la terre, déjà je vois les oiseaux de proie, rassemblés autour de ton cadavre, t'arracher les yeux de la tête en battant les ailes de joie; toutes nos femmes s'écrieraient en détournant la tête: »Ah! l'horreur!«[1]) — Toutefois si l'auditoire français se montre scandalisé de sujets cruels, présentés dans leur crudité naturelle, tels par exemple le sujet de Gabrielle de Vergy, il faut conséquemment rejeter, bien des sujets anciens: »il ne faut pas souffrir qu'Oedipe se montre avec ses yeux crevés« et »il faut chasser de la scène Philoctète tourmenté de sa blessure, et exhalant sa douleur par des cris inarticulés«.

Tous ces sujets sont insoutenables pour les yeux et les oreilles des spectateurs contemporains trop sensibles et trop délicats; est-ce un compliment à leur faire que de constater ce fait? Diderot ne le pense pas et il oppose les deux auditoires avec force et éloquence, de sorte que toutes les différences qui ressortent de l'opposition se tournent en critique:

»Les anciens avaient, ce me semble, une autre idée de la tragédie que nous, et ces anciens-là, c'étaient les Grecs, c'étaient les Athéniens, ce peuple si délicat, qui nous a laissé en tout genre des modèles que les autres nations n'ont point encore égalés. Eschyle, Sophocle, Euripide ne veillaient pas des années entières pour ne produire que de ces petites impressions passagères qui se dissipent dans la gaîté d'un souper. Ils voulaient profondément attrister sur le sort des malheureux; ils voulaient non pas amuser seulement leurs concitoyens, mais les rendre meilleurs. Pour cet effet, ils faisaient courir sur la scène les Euménides suivant la trace du parricide, et con-

[1]) *Ibid.*, p. 67—8.

duites par la vapeur du sang qui frappait leur odorat. Ils avaient trop de jugement pour applaudir à ces imbroglios, à ces escamotages de poignards, qui ne sont bons que pour des enfants«[1]).

Ainsi, les anciens ne créaient point pour produire des petites impressions qui se résolvent en gaîté de souper, l'amusement n'était pas leur but, ils dédaignaient de n'intéresser que la curiosité de l'auditoire; par contre les modernes ne savent ce que c'est que d'attrister profondément les spectateurs et de les rendre meilleurs. Cependant ces mêmes anciens arrivaient quelquefois à ce qui nous semblait impossible tout à l'heure: à un extrême naturel. Ayant cité le discours de Philoctète à Néoptolème qui lui rend les flèches d'Hercule, Diderot croit y voir un chef-d'œuvre de ce naturel: »Y-a-t-il dans ce discours, autre chose que ce que vous adresseriez à mon fils, que ce que je dirais au vôtre? Non. Cependant cela est beau. Assurément. Et le ton de ce discours prononcé sur la scène différerait-il du ton dont on le prononcerait dans la société? Je ne le crois pas. Et ce ton, dans la société, y serait-il ridicule? — Nullement«[1]). Les anciens tout en restant dans le style classique, semblent donc être arrivés bien près de la nature. Ils créèrent un style qui sut réunir les avantages d'un naturel presque absolu (qui eût pu plaire dans une causerie de société) à ceux d'un style idéalisé (qui sut plaire au théâtre). Une telle réunion de qualités opposées ne semble appartenir qu'aux rares moments de génie, puisque Diderot nous dit dans un autre passage du *Paradoxe* que le modèle du poète n'est pas celui de la nature. En tout cas, ainsi que nous le verrons sous peu, il n'espère et ne souhaite même pas que les auteurs modernes puissent arriver jamais à ce style fortuné de Sophocle.

Quoi qu'il en soit, rien de plus opposé à la manière ancienne que celle de la tragédie française: »...mettez la main sur la conscience, et dites-moi s'il y a dans nos poètes beaucoup d'endroits du ton propre à une vertu aussi haute, aussi familière, et ce que vous paraîtront dans cette bouche, ou nos tendres jérémiades ou la plupart de nos fanfaronnades à la Corneille«. Et il l'explique autre part: »Je crains bien que nous

---

[1]) *Ibid.*, p. 68—9.

n'ayons pris cent ans de suite la rodomontade de Madrid pour l'héroïsme de Rome, et brouillé le ton de la muse tragique avec le langage de la muse épique«.

La critique de Diderot est si véhémente que terrifié il s'écrie: »Combien de choses que je n'ose confier qu'à vous! Je serais lapidé dans les rues si l'on me savait coupable de ce blasphème«[1]).

Ainsi d'une part, Diderot comprend et vénère cette convention qu'on appelle style tragique et qui remonte jusqu'à Eschyle, de l'autre, il ne saurait oublier le naturel de quelques passages de Sophocle. De quel côté voudrait-il voir se diriger la scène française? Soit par crainte et peu de confiance envers les génies modernes, soit qu'il crût peu possible à une tragédie entière de conserver ce ton d'absolu naturel, il ne voudrait que faire entrer dans la tragédie traditionnelle un souffle vivifiant, tout en accentuant l'impossibilité de forcer la réforme pour être plus près de la réalité: »Je n'en conclurai pas moins de piquer un peu nos ampoules, de rabaisser de quelques crans nos échassses, et de laisser les choses à peu près comme elles sont. Pour un poète de génie qui atteindrait à cette prodigieuse vérité de nature, il s'élèverait une nuée d'insipides et plats imitateurs«[2]). Ainsi, ce naturel n'appartient qu'à un génie et peut-être ne l'a-t-il encore qu'à certains moments de son œuvre.

Lorsque l'occasion s'en présente, Diderot dépasse, dans ses considérations sur la tragédie, les détails de style, pour s'attacher à certaines parties essentielles de la tragédie en général. C'est ainsi qu'il vient à s'occuper de la question du crime et de la peine tragique.

Toute tragédie possède un enchaînement de cause à effet; cet enchaînement n'est pas toujours également strict, et il arrive même qu'il soit tout à fait lâche; les différents degrés de cet enchaînement constituent les différents types de tragédie. La tragédie impliquant une catastrophe, donc le malheur du héros, ce malheur peut être considéré comme résultat d'une cause que nous appelons habituellement du nom de »faute« ou de »crime«.

Si l'enchaînement du résultat à la cause, de la peine tragique à la faute est absolument proportionnel, il cessera d'être

[1]) *Ibid.*, p. 83—5. [2]) *Ibid.*, p 99.

tragique, ainsi que l'a remarqué Aristote. Le grand malheur faisant suite à une grande faute, exempte de tout accent atténuant, ne semblerait qu'une peine méritée, le héros étant criminel. L'art doit donc tendre à rendre cet enchaînement non proportionné, à atténuer la faute par certaines circonstances qui, influant sur notre sympathie, n'influent guère sur la castastrophe.

Il y a ici deux voies à prendre. La première consiste à profiter le plus possible de l'habitude irraisonnable de la réalité qui produit de grands incendies par de petites étincelles, et de graves incidents par de petites causes. La cause tragique, la faute, tout en étant disproportionnellement petite n'en existe pas moins; et cette faute étant petite, l'effet, le malheur ne nous paraîtra que plus grand, la trame et le héros que plus tragiques, celui-ci devenant malheureux par sa faute sans être criminel.

La seconde voie à prendre est celle de la tragédie fataliste. La faute du héros y est nulle, ou tellement atténuée, que le malheur qui s'y enchaîne nous paraîtrait révoltant, si nous ne l'agrandissions avec le héros, par le regard terrifiant que le destin implacable semble y attacher. Cet enchaînement de la cause tragique à l'effet tragique, de la faute au malheur, est le plus insolite d'entre tous et par suite uniquement possible dans la tragédie, et non dans la comédie. Il semble avoir gagné les sympathies de Diderot: »...la fatalité ou la volonté des dieux qui effraye si fort les hommes de qui la destinée se trouve abandonnée à des êtres supérieurs auxquels ils ne peuvent se soustraire, dont la main les suit et les atteint au moment où ils sont dans la sécurité la plus entière, est plus nécessaire à la tragédie (qu'à la comédie). S'il y a quelque chose de touchant, c'est le spectacle d'un homme rendu coupable et malheureux malgré lui«[1]. Comme nous voyons, Diderot admet ici l'extrême de la tragédie fataliste, qui exclut toute faute du héros. Cette opinion de Diderot paraît être contraire à celle d'Aristote qui est d'avis, que le malheur entièrement disproportionné à la faute semblerait révoltant. Diderot y oppose la croyance en la volonté d'un dieu, et ce fait lui paraît suffisant pour se résigner à la persécution du destin et de la fatalité. La portée de la tragédie ne fera que gagner

---

[1] *Disc. sur la po. dr.*, vol. VII, 329—30.

à cet état de choses: »Plus les moyens, par lesquels la volonté des dieux s'accomplira sur les hommes, seront obscurs et faibles, plus je serai effrayé sur leur sort. Mais il faut que je ne puisse douter que telle a été la volonté, non du poète, mais des dieux«[1]). L'homme croyant, ou convaincu de la volonté des dieux qui pèse sur lui, ne cesse d'être tragique quand il souffre — et ne se sent guère révolté.

Quoiqu'il en soit, il est certain que ces grands problèmes de la destinée humaine sont réservés à la haute tragédie. Le genre sérieux, intermédiaire en ceci aussi, ne peut s'occuper de tels problèmes, de telles disproportions étant par trop insolites pour lui. D'autant moins la comédie, à laquelle nous passons maintenant.

Avant de nous occuper de la comédie, faisant partie du théâtre de l'avenir de Diderot, de la comédie rentrant dans le cadre du genre sérieux, demandons de nouveau quels sont les défauts observés par l'auteur dans la comédie traditionnelle? La critique se résume en un reproche, celui de la monotonie, et du manque de vérité. Nous nous contenterons donc de citer à ce propos le passage suivant: »Quel est le fond de nos comédies? Toujours un mariage traversé par les pères, ou par les mères, ou par les enfants, ou par la passion, ou par l'intérêt ou par d'autres incidents que vous savez bien; or, dans tous ces cas, qu'arrive-t-il dans nos familles? Que le père et la mère sont chagrins, que les enfants sont désespérés, que la maison est pleine de tumulte, de soupçons, de plaintes, de querelles, de craintes, et que tant que durent les obstacles, pas un souris échappé et beaucoup de larmes versées. Ajoutez à cela« — l'inconvénient de l'unité de temps — »qu'un sujet ne peut être mis sur la scène qu'au moment de la crise, qu'un incident dramatique n'a presque pas de milieu, qu'il est toujours trop tôt ou trop tard pour agir, et que le dénouement n'est pas sans quelque chose d'imprévu et de fortuit«[2]). De tout ceci découle une uniformité morne, une monotonie déplorable qu'il faudrait s'efforcer de vaincre.

Quant aux caractères, les auteurs comiques disent depuis

---

[1]) *Ibid*, p. 326.

[2]) *Réponse à la lettre de M-me Riccoboni*, vol. VII, p. 408.

un certain temps, qu'il n'y a dans la nature humaine, qu'une douzaine, tout au plus, de caractères vraiment comiques et marqués de grands traits. Resteraient les menus traits de la nature humaine: »Les petites différences qui se remarquent dans les caractères des hommes, ne peuvent être maniées aussi heureusement que les caractères tranchés« [1]). La comédie semble donc être arrivée à son terme, les auteurs semblent être condamnés à répéter ce que d'autres ont dit.

C'est justement le moment de faire intervenir un nouveau genre et c'est ce que fait Dorval: »Jusqu'à présent, dans la comédie, le caractère a été l'objet principal, et la condition n'a été que l'accessoire; il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal et que le caractère ne soit que l'accessoire«. On a représenté l'avare, le tartuffe, le misanthrope, le glorieux etc., mais on n'a pas représenté le juge, le financier, l'homme de guerre etc. Pourtant, »n'avons-nous pas de financiers dans nos pièces? Sans doute, il y en a. Mais le financier n'est pas fait«. Les avantages de ce nouveau genre de sujet, seront multiples. Le spectateur sera plus à l'aise: »Pour peu que le caractère fût changé, un spectateur pourrait se dire à lui-même, ce n'est pas moi«, par contre il ne peut ne pas reconnaître sa condition. D'autre part, croyez-vous que la pièce en souffrirait, qu'il y aurait moins de richesse, de variété, de contrastes et de nuances? »Et les conditions n'ont-elles pas entre elles, les mêmes contrastes que les caractères? Et le poète ne pourra-t-il pas les opposer?« [2]). Ces sujets mettant en scène les conditions n'appartiennent point d'ailleurs exclusivement à la comédie; ils peuvent figurer dans tous les genres, selon l'individualité du poète [3]), pourtant ils semblent réservés de préférence par l'auteur, à la comédie sérieuse.

Diderot n'est pas plus exclusif dans la comédie, qu'il ne l'a été dans la tragédie. Ne quittons pas les caractères, ayant introduit les conditions. Vu les variations que les circonstances mille fois changées y introduisent, les caractères ne peuvent jamais être épuisés. Diderot lance à ce propos un aveu qu'il ne

---

[1]) *Dorval et moi,* vol. VII, p. 150. [2]) *Ibid.*, p. 151.

[3]) »ces sujets n'appartiennent pas seulement au génie sérieux. Ils deviendront comiques ou tragiques, selon le génie de l'homme qui s'en saisira«. *Ibid.*



faut point oublier, et qu'il faut savoir citer lorsqu'on tance l'auteur au sujet de son étroitesse; »Telle est encore la vicissitude des ridicules et des vices, que je crois qu'on pourrait faire un Misanthrope nouveau tous les cinquante ans. Et n'en est-il pas ainsi de beaucoup d'autres caractères?« [1]).

Tel est ce genre sérieux, tragique aussi bien que comique, que Diderot a entrevu, dont il a fait la poétique, n'en ayant su faire la pratique. Le *Fils naturel* et le *Père de famille* sont illisibles aujourd'hui. Mais cette poétique, qui considère la tragédie classique et la comédie de caractères comme une partie à peine de tout le répertoire, ne contient-elle point de place pour toute l'échelle du théâtre du XIX[e] siècle, pour ses tragédies, pièces et comédies de société ou de mœurs?

Revenons à un genre que Diderot a laissé sciemment et volontairement hors les bornes de son théâtre de l'avenir. Le théâtre du XIX[e] siècle a son merveilleux, puisqu'il a son romantisme: voilà la lacune du système et la limite de la perspicacité de Diderot. Ne serait-il pourtant pas injuste de nous borner à ce que nous avons déjà observé à ce sujet, et de faire croire au lecteur que l'auteur ne s'en est pas plus occupé?

Il y avait une difficulté à biffer sans plus le genre merveilleux: l'opéra s'en servait principalement. Or, parmi les auteurs d'opéras il y en avait un qui devait plaire à Diderot, c'était Quinault; aussi l'estime-t-il beaucoup sans le cacher, et en soulignant que le genre est mauvais. Pourquoi? »A quoi comparez-vous les peintures, si elles n'ont aucun modèle subsistant dans la nature?« C'est ainsi qu'en 1757 Diderot ne pense pas encore à s'écarter de la réalité dans l'art. Selon lui, on peut la limiter en y apportant du choix, mais il faut la considérer comme modèle auquel on doit tout rapporter et dont les lignes générales ne peuvent être dépassées. Ainsi, la base de l'art qu'il placera sous peu dans l'imagination de l'artiste et de l'auditoire, se trouvait encore et quand même dans la réalité contingente qui les environne.

Aussi bien, pas de poétique possible pour le merveilleux. »Le genre burlesque et le genre merveilleux n'ont point de poétique et ne peuvent en avoir. Si l'on hasarde, sur la scène

---

[1]) *Ibid.*, p. 151. [2]) p. 152.

lyrique, un trait nouveau, c'est une absurdité qui ne se soutient que par des liaisons plus ou moins éloignées avec une absurdité ancienne. Le nom et le talent de l'auteur y font aussi quelque chose«. Pourquoi donc le merveilleux est-il apte à l'épopée, et ne l'est-il pas au drame, même au théâtre lyrique? Dans les drames anciens, il y avait des dieux, il est vrai, mais il y avait aussi la foi. Dans les drames modernes il y a peu de foi, on ne peut donc même pas remplacer leurs créatures merveilleuses par les nôtres. Ce qui était bon pour les Grecs, les Romains, même les Italiens du XV et du XVI siècle, ne peut plus être bon pour les Français du XVIIIe. Voici évidemment un mode d'argumentation qui nous paraît faux aujourd'hui. Nous penchons à croire, qu'un article de foi qni n'a plus de réalité pour nos croyances, en possède encore assez, et d'autant plus, pour nos besoins et tendances esthétiques. Un autre argument de Diderot paraît plus plausible: »...il y a bien de la différence entre peindre à mon imagination, et mettre en action sous nos yeux. On fait adopter à mon imagination tout ce qu'on veut; il ne s'agit que de s'en emparer. Il n'en est pas ainsi de mes sens«. C'est là une manière de penser que nous retrouverons chez Lessing. La difficulté est signalée avec justesse: le théâtre romantique devait montrer qu'elle n'était pas impossible à surmonter.

L'opéra est-il donc condamné à tout jamais? Non, car le théâtre lyrique peut parfaitement s'accommoder d'un autre genre. »Voilà donc encore une carrière à remplir, car ce genre n'est pas inventé«. Et Diderot effleure légèrement la conception du drame musical. »Un sage était autrefois un philosophe, un poète, un musicien. Ces talents ont dégénéré en se séparant... Un grand musicien et un grand poète lyrique (la poésie lyrique est prise ici naturellement dans le sens de l'opéra) répareraient tout le mal... Qu'il se montre donc, cet homme de génie qui doit placer la véritable tragédie, la véritable comédie sur le théâtre lyrique«. Diderot ne fait qu'effleurer la question, et se contente de poser les Italiens comme modèle en ce qu'ils se rapprochent plus de »l'accent inarticulé de la passion« [1]).

C'est bien ici, à la suite de l'opéra, qu'il nous faut parler

---

[1]) cf. le même point de vue dans le ***Neveu de Rameau***.

de la danse telle que l'a comprise Diderot, en critique et en opposition aux ballets traditionnels[1]). Comment la danse, muette par nature, n'aurait-elle pas séduit l'enthousiaste auteur de la *Lettre sur les Sourds et muets?* Elle aussi, elle est loin d'atteindre à la perfection. »La danse attend encore un homme de génie; elle est mauvaise partout, parce qu'on soupçonne à peine que c'est un genre d'imitation. La danse est à la pantomime, comme la poésie est à la prose, ou plutôt comme la déclamation naturelle est au chant. C'est une pantomime mesurée«. Les danses exécutées jusqu'à présent ne sont, d'après Diderot, qu'un exercice représentant le solfège plutôt que le chant. Il se représente la danse comme une pièce muette, comme un opéra muet, elle peut exprimer une action sans proférer une parole: »Une danse est un poème. Ce poème devrait donc avoir sa représentation séparée. C'est une imitation par les mouvements, qui suppose le concours du poète, du peintre, du musicien et du pantomime. Elle a son sujet, ce sujet peut être distribué par actes et par scènes. La scène a son récitatif libre ou obligé, et son ariette«. Les tentatives de danse dramatique dont nous avons été témoins de nos jours, prouvent que les idées de Diderot sur ce point, comme sur tant d'autres, ne devaient porter leurs fruits que dans le siècle suivant.

Ce vaste édifice du théâtre de l'avenir de Diderot, cet édifice qui comprend la tragédie classique aussi bien que bourgeoise, la comédie de caractères aussi bien que de conditions, l'opéra et la danse dramatisée, cet édifice, dont une partie seulement, la tragédie, faisait s'écrier l'auteur: »Voilà de la tragédie; mais il faut, pour ce genre, des auteurs, des acteurs, un théâtre, et peut-être un peuple«[2]), cet édifice manque encore à nos yeux, de fronton ou de toit qui le couronne. Nous ne l'apercevons pas encore lié en un entier, il nous faut quelque chose qui le surplombe d'une manière imposante.

Qu'est-ce donc que le théâtre? quel est son but et son rôle dans la société? Est-il un lieu d'amusement inutile et oiseux? Non, jamais. C'est un sanctuaire occupé tout entier par

---

[1]) *Dorval et moi*, vol. VII, p. 158.
[2]) *Ibid.*, II-e *Entretien*, vol. VII, p. 118.

une chaire, d'où toute une nation est instruite, remuée et foudroyée en cas de crime. Quelle grandeur! nous touchons à la religion du théâtre. Voyez dans le second *Entretien* suivant le *Fils naturel*, les rêveries au sujet d'une île bienheureuse où, aux jours de fêtes on exécuterait, en guise de services, une tragédie »qui apprenne aux hommes à redouter les pasions« ou une comédie »qui les instruise de leurs devoirs, et qui leur inspire le goût«. Les acteurs deviennent ici des prédicateurs: »Tous les peuples ont leurs sabbats, et nous aurons aussi les nôtres« [1]).

Qu'est-ce donc que le théâtre? »C'est un lieu bien respectable que celui où le méchant va oublier pendant trois heures de suite ce qu'il est. Je ne sais si le magistrat en connaît toute l'utilité«. »Le parterre de la comédie est le seul endroit où les larmes de l'homme vertueux et du méchant soient confondues. Là, le méchant s'irrite contre des injustices qu'il aurait commises; compatit à des maux qu'il aurait occasionnés, et s'indigne contre un homme de son propre caractère. Mais l'impression est reçue; elle demeure en nous, malgré nous; et le méchant sort de sa loge, moins disposé à faire le mal, que s'il eût été gourmandé par un orateur sévère et dur« [2]). Que nous sommes loin ici des sombres perspectives que découvrait la pensée de Jean-Jacques sur l'immoralité des spectacles! Pourtant une quinzaine d'années plus tard, dans sa *Réfutation* de *L'homme* d'Helvétius, Diderot semble un peu moins enthousiaste, et un peu plus ironique à l'égard de cette influence salutaire du théâtre, et ceci non par rapport au criminel, ou au méchant, mais bien tout simplement par rapport à lui-même. »Je reviens à l'effet des spectacles. Les idées d'intérêt m'obsèdent et me troublent dans la société; mais elles disparaissent dans la région des hypothèses; là, je suis magnanime, équitable, compatissant, parce que je puis l'être sans conséquence« [3]). Cette dernière restriction qui prouve combien peu pratique et combien peu réelle est cette amélioration morale due aux impres-

[1]) *Ibid.*, p. 108.
[2]) *Disc. s. la po. dr.*, vol. VII, p. 312.
[3]) *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme*, écrit de 1773–4, vol. II, p. 392.

sions du théâtre, pourrait être écrite de la main de Jean-Jacques ou de son prédécesseur Muralt.

Il semblerait résulter avec clarté de tout ceci, qu'à tout prendre, ces idées générales de Diderot sur la fin et le rôle de la scène se ressentent de leur siècle au point de ne pouvoir se rencontrer avec les nôtres. Rien ne nous est plus étranger que cette tendance moralisatrice, qui ne voit dans le théâtre qu'un moyen de nous enseigner les mauvais résultats des passions et les moyens de nous en préserver. Il faut donc se demander sérieusement, si c'est bien là le rôle principal du théâtre selon Diderot? doit-il moraliser à tout propos, est-ce ainsi qu'il supplée à la chaire? Si tel est le cas, il nous faudra dire qu'il n'entre que bien superficiellement dans les profondeurs de la tragédie.

Evidemment, il y a de très nombreux passages, où Diderot tombe dans cette tendance moralisatrice. Pourtant, il y en a d'autres où il est plus profond, et ceux-ci jettent une lumière sur les autres, en nous faisant mieux comprendre la portée de ce que Diderot supposait être une influence morale. De même qu'à tout prendre, l'enthousiasme de Diderot pour les sujets moraux de Greuze ne dépare pas trop les *Salons* remplis d'observations portant sur l'art pur, de même ces digressions sur la morale au théâtre n'empêchent guère la justesse de ses autres aperçus. Voici l'apostrophe aux poètes dramatiques que nous trouvons dans le *Discours sur la poésie dramatique* faisant suite au *Père de famille*: »O poètes dramatiques! l'applaudissement vrai que vous devez vous proposer d'obtenir, ce n'est pas ce battement de mains qui se fait entendre subitement après un vers éclatant, mais ce soupir profond qui part de l'âme après la contrainte d'un long silence, et qui la soulage. Il est une impression plus violente encore, et que vous concevrez, si vous êtes nés pour votre art, et si vous en pressentez toute la magie: c'est de mettre un peuple comme à la gêne. Alors les esprits seront troublés, incertains, flottants, éperdus; et vos spectateurs, tels que ceux qui, dans les tremblements d'une partie du globe, voient les murs de leurs maisons vaciller, et sentent la terre se dérober sous leurs pieds«[1]. Ce soupir de soulagement nous fait penser vivement

[1]) Vol. VII, p. 314.

au traitement homéopathique de la καθαρσις tragique, en tout cas nous sommes bien loin de toute tendance moralisatrice. Quant à la suite de l'apostrophe citée, elle paraîtrait devoir précéder ce soupir de soulagement, puisqu'elle ne signifie rien d'autre que l'inquiétude qui le précède. Il ne s'agit ainsi nullement d'un sermon à entendre ni de doctrines morales à recueillir au théâtre; si le théâtre influe sur nous, c'est en nous remuant, en nous émouvant, en nous amenant violemment à des vues intérieures qui nous échapperaient sans son aide.

Maintenant que nous connaissons le système esthétique et littéraire de Diderot, il nous serait impossible de le considér. comme moralisateur morose, malgré de nombreux passages qui sembleraient le prouver. La morale s'élève comme un faîte au dessus du théâtre de Diderot, mais cette morale doit agir par émotion et non par arguments. La faute de Diderot fut de ne pas avoir mis ces principes en pratique, ce qui pourtant est un reproche qui ne peut concerner le critique et l'esthéticien.

La campagne séculaire contre le théâtre classique bat son plein avec Diderot et finit chez lui, et avant Lessing, par un revirement partiel: il élargit le théâtre, de manière à y conserver une large place pour tous les genres, y compris les anciens genres classiques.

Diderot, en génie fougueux, n'est pas de ceux qui, à l'époque, voyaient le règne des arts finir à cause d'épuisement. Il est trop énergique, il a trop de sève lui-même pour acquiescer à ce point de vue. Avec son indomptable, sa fringante énergie qui le poussait partout et toujours en avant, il n'apercevait pas de limites: tout lui était trop peu, il projetait tout dans l'avenir. La perfection de la tragédie héroïque, de la grande et sublime tragédie classique ne se trouve pas seulement dans le passé, mais encore dans l'avenir; »la vraie tragédie est encore à trouver«, malgré le XVII-e siècle en France et malgré les anciens qui en étaient les plus proches. Avec de telles dispositions à voir partout l'infini du développement, comment aurait-il érigé sa propre poétique en borne d'Hercule, infranchissable pour de nouveaux explorateurs: »Et surtout ressouvenez-vous qu'il n'y a point de principe général: je n'en connais aucun de ceux que je viens d'indiquer, qu'un homme de

génie ne puisse enfreindre avec succès«[1]). C'est là son dernier mot sur tous les préceptes et toutes les règles dans l'art, qui ne forment que des bornes délimitatrices sur le chemin du développement infini.

Comme annexe nécessaire à notre compte-rendu des idées dramatiques de Diderot, il nous faut ajouter quelques remarques sur ses opinions concernant le jeu et l'acteur.

Si le théâtre est un lieu de prêche, comment l'acteur pourrait-il ne pas répondre à cette haute idée? Ceci d'autant plus qu'il est méprisé et dédaigné par la société d'aujourd'hui; pour cela-même il lui faut pouvoir donner une haute idée de sa conduite et de sa morale: »Le philosophe qui manque de religion, ne peut avoir trop de mœurs. L'actrice, qui a contre ses mœurs l'opinion qu'on a conçue de son état, ne saurait trop s'observer et se montrer élevée«[2]). Les acteurs apparaissent aux yeux enthousiastes de Diderot, munis presque du rôle de sacerdoce.

Leur rôle est-il si grand, et le théâtre s'appuie-t-il effectivement sur leurs épaules? La réponse affirmative paraîtra évidente à qui considérera attentivement l'énorme importance que possède aux yeux de l'auteur la mimique et la science du geste, aussi bien que la perfection et la richesse des inflexions de voix et des intonations. Ce que la parole ne dira pas, la mimique et le geste le complèteront et le mot n'exprime que la moitié du sens que lui donne l'intonation. »C'est le ton qui fait la chanson«. Il faudrait arriver à noter, à savoir noter les gestes aussi bien que les inflexions de voix. »C'est une raison de plus pour écrire la pantomime«. Ajoutez que »l'intonation et le geste se déterminent réciproquement«[3]), ce qui exige naturellement une profonde intelligence de son rôle chez l'acteur.

La difficulté de noter les gestes et les intonations[4]), et d'autre part, la grande idée qu'a Diderot de la puissance de l'acteur, lui font désirer l'abandon de scènes entières à son im-

---

[1]) *Dorval et moi*, III-e *Entr.*, vol. VII, p. 138.

[2]) vol. XIX, p. 384, *à M-lle Jodin.*

[3]) *Dorval et moi*, vol. VII, p. 108.

[4]) »...l'intonation ne peut se noter, et il est facile d'écrire le geste«, bien qu'encore on ne le fasse pas. vol. VII, p. 108.

provisation, comme c'était le cas pour la *Commedia dell'arte.* Pourtant, le désir de voir noter les gestes et intonations lui fait déclarer aussi le contraire, puisqu'il ne balance pas à dire que l'auteur le plus parfait est »celui qui laisse le moins à imaginer«[1]) à l'acteur, il est vrai qu'il le dit bien plus tard, dans le *Paradoxe sur le comédien.*

En tout cas, quel parti ne peut-on tirer de la liaison de la pantomime avec le discours! L'unité de l'impression reçue n'en est nullement amoindrie ou rompue, il n'en résulte point de confusion: »Une scène muette est un tableau; c'est une décoration animée. Au théâtre lyrique le plaisir de voir nuit-il au plaisir d'entendre?«[2]). Tout ceci n'est qu'à la gloire de l'acteur. Si telle est la portée de la mimique, du geste, de l'inflexion de la voix, comment le rôle de l'acteur ne serait-il pas hors ligne? comment ne serait-il pas juste de dire qu'on ne saurait donner trop d'attention au développement de l'art de jouer? Il n'en est malheureusement pas ainsi dans la réalité. »J'étais chagrin, quand j'allais au spectacle, et que je comparais l'utilité des théâtres avec le peu de soin qu'on prend à former des troupes«[3]). Remarquez encore que Diderot est l'ennemi des coups de théâtre qui recherchent à tout prix la surprise, il désirerait les remplacer par ce qu'il appelle le tragique ou le comique de situation. Et dans ce cas, de combien encore le rôle de l'acteur ne gagnerait-il pas, puisque ce serait son expression, son apparence, ses gestes qui mettraient la situation en relief.

Vu l'importance du problème et sa stricte connexion avec le système dramatique en général, il est naturel que Diderot s'en occupe à l'égal des œuvres elles-mêmes. Effectivement, il a toujours partagé son attention entre ces deux objets. Il y a quatre documents principaux touchant le jeu de l'acteur: Les *Entretiens* suivant le *Fils Naturel* (*Dorval et moi*) et le *Discours sur la poésie dramatique* suivant le *Père de famille* (1757, 1758), les *Lettres* à M-lle Jodin, une jeune actrice de médiocre talent (1765—9), enfin le *Paradoxe sur le comédien*, interrompu et repris plusieurs fois à quelques années de distance. Le *Paradoxe* est le dernier en date des documents cités (1770—1778).

---

[1]) ed. Luitz dans la *Bibliotheca Romanica*, p. 84.
[2]) *Dorval et moi*, II-e *Entr.*, vol. VII, p. 116.
[3]) *Dorval et moi*, II-e *Entr.*, vol. VII, p. 108.

Le problème principal pour l'acteur, bien plus encore que pour tout autre artiste, est celui de la vérité, celui du rapport avec la réalité. Le problème ne se présente point ici sous la simple figure de réalisme et idéalisme dans l'art, compris comme fidélité plus ou moins grande envers le modèle. Tel peut être le cas pour l'auteur, il semblerait par contre que l'acteur n'ait guère de choix à ce sujet. L'imitation est bien plus flagrante au théâtre pour l'acteur, que pour tout autre artiste créateur dans tout autre art. L'acteur considère donc comme son premier devoir de présenter les silhouettes les plus à même de donner une illusion au spectateur. Or, il s'agit de savoir si l'acteur doit s'identifier au personnage représenté, au point de s'oublier lui même en se laissant emporter à souffrir ou à se réjouir avec lui, ou s'il doit ne pas se laisser entraîner et ne jamais oublier qu'il ne fait que jouer.

La première phase de la pensée de Diderot résout le problème enthousiastement en faveur de la première conjecture. L'artiste doit se sentir celui qu'il joue. Il doit procéder par intuition brusque et primesautière. Une artiste qui n'a ni instruction, ni exercice, peut se sentir emportée à tel point par un rôle qui lui convient, qu'elle s'y identifiera complètement, et saura de prime-abord faire venir les larmes aux yeux des spectateurs. C'est là le point de vue des documents de 1757—8.

Les *Lettres* à M-lle Jodin forment une étape intermédiaire nous laissant entrevoir le chemin que prit Diderot pour arriver dans le *Paradoxe* à une opinion toute contraire. Les observations brèves et incidentes qu'il consacrait à l'acteur en 1757—8 démontrent qu'il ne voulait autre chose à l'époque que faciliter le passage de la pensée de l'auteur à l'âme du spectateur, en lui prêtant l'aide des paroles senties de la passion parlante et vivante. Il semble que cette conception de l'acteur se soit compliquée depuis. L'acteur ne faisait lors des *Entretiens* et du *Discours* que corroborer l'influence exercée par l'ouvrage représenté, il poursuivait la direction donnée par l'auteur en lui impliquant une seconde poussée motrice. Les *Lettres* à M-lle Jodin font jouer à l'acteur un rôle bien plus sérieux: il ne s'agit plus pour lui de souligner les efforts du poète, il s'agit presque de les affaiblir; nous verrons que ce n'est pas là un paradoxe. Ceci concerne principalement les pièces du répertoire classique.

Nous le savons, elles manquent de vérité, et ce manque n'est pas sans certains désavantages: il s'agit, en les jouant, d'en amoindrir le mal, sans en perdre la beauté. Une partie de cette tâche échoit à la tragédie classique de l'avenir qui l'accomplira, l'autre échoit à l'acteur: »Ayez quelquefois de l'emphase, puisque le poète en a. N'en ayez pas aussi souvent que lui, parce que l'emphase n'est presque jamais dans la nature; c'en est une imitation outrée. Si vous sentez une fois que Corneille est presque toujours à Madrid et presque jamais dans Rome, vous rabaisserez souvent ses richesses par la simplicité du ton et ses personnages prendront dans votre bouche un héroïsme domestique, uni, franc, sans apprêt, qu'ils n'ont presque jamais dans ses pièces. Si vous sentez une fois combien la poésie de Racine est harmonieuse, nombreuse, filée chantante et combien le chant cadencé s'accorde peu avec la passion qui déclame ou qui parle vous vous étudierez à nous dérober son extrême musique; vous le rapprocherez de la conversation noble et simple, et vous aurez fait un grand pas, un pas bien difficile« Diderot se rend bien compte qu'il propose ici une réforme et que l'usage courant lui est absolument contraire. »Parce que Racine fait toujours de la musique, l'acteur se transforme en un instrument de musique; parce que Corneille se guinde sans cesse sur la pointe des pieds, l'acteur se dresse le plus qu'il peut; c'est à dire qu'on ajoute au défaut des deux auteurs. C'est le contraire qu'il fallait faire« [1]). L'acteur collabore ainsi avec l'auteur en l'affaiblissant, c'est à dire, en affaiblissant les extrêmes de convention où il tombe, pour le ramener vers la réalité. C'est le réalisme de Diderot qui l'amène à ce point de vue. Nous nous souvenons que toute sa vie il essaya d'échapper à la contradiction du naturalisme et de la convention nécessaire, c'est à dire de l'idéalisme, contradiction toujours imminente dans l'art, et surtout dans l'art dramatique. Diderot en écrivant à M-lle Jodin, ne se fait pas faute de manquer sérieusement de fidélité et d'obéissance aux règles classiques: »En dépit de l'emphase poétique, rapprochez votre jeu de la nature le plus que vous pourrez; moquez-vous de l'harmonie, de la cadence et de l'hémistiche; ayez la prononciation claire, nette et distincte, et ne consultez sur le reste que le sentiment et le sens« [2]).

[1]) Vol. XIX, p. 395–6. [2]) Vol. XIX, p. 388–9.



Quand au problème qui nous intéresse spécialement grâce à l'aspect qu'il prendra dans le *Paradoxe*, nous trouvons dans les *Lettres* à M-lle Jodin une observation qui nous y ramène. Diderot écrit à sa correspondante que les scènes tranquilles et concentrées sont bien plus difficiles à rendre que les scènes mouvementées et passionnées, et, ce qui est plus, qu'elles sont bien plus significatives pour le talent de l'acteur: »Le moins de gestes que vous pourrez (!); le geste fréquent nuit à l'énergie et détruit la noblesse. C'est le visage, ce sont les yeux, c'est tout le corps qui doit avoir du mouvement et non les bras. Savoir rendre un endroit passionné, c'est presque ne rien savoir«. Cette dernière remarque ainsi que la dépréciation du geste sont absolument contraires aux opinions de 1757—8. »Attachez-vous aux scènes tranquilles, ce sont les plus difficiles; c'est là qu'une actrice montre du goût, de l'esprit, de la finesse, du jugement, de la délicatesse quand elle en a. Etudiez les accents des passions, chaque passion a les siens, et ils sont si puissants qu'ils me pénètrent presque sans le secours de la parole«. Ces accents, ne les limitez pas à la voix, ils peuvent être muets et appartiennent alors à la pantomime, à laquelle l'auteur reste fidèle. »C'est la langue primitive de la nature. Le sens d'un beau vers n'est pas à la portée de tous, mais tous sont affectés d'un long soupir tiré douloureusement du fond des entrailles; des bras élevés, des yeux tournés vers le ciel, des sons inarticulés, une voix faible et plaintive, voilà ce qui touche, émeut et trouble tontes les âmes« [1]). Remarquez l'absence de gestes dans ce tableau, à l'exception des bras élevés.

Ce qui ressort de toutes ces remarques, c'est la difficulté de l'art. On a peine à supposer qu'il soit possible d'atteindre à la perfection sans un grand travail et une grande attention. Est-il donc possible d'y atteindre sans préparation, par pure sensibilité, comme le voulait Dorval? Suffit-il d'être transporté, de s'oublier, ou est-il au contraire impossible de procéder de la sorte pour vaincre toutes les difficultés indiquées? On pourrait atteindre par ce procédé aux scènes passionnées, mais ces scènes tranquilles dont parle Diderot sont évidemment hors la portée de cette sensibilité nécessairement inégale et saccadée.

---

[1]) *Ib.*, p. 382—3.

Aussi conclut-il d'une manière voisine de celle du *Paradoxe*, quoique visiblement moins décidée: »Un acteur qui n'a que du sens et du jugement est froid; celui qui n'a que de la verve et de la sensibilité est fou. C'est un certain tempérament de bon sens et de chaleur qui fait l'homme sublime«. Dans le *Paradoxe* Diderot se bornera à constater que la sensibilité n'est que le faible d'un acteur et il ne lui laissera que le jugement et la froide observation.

Le *Paradoxe* sur le comédien n'est rien d'autre qu'un plaidoyer complet contre la sensibilité dans l'art de l'acteur.

Diderot n'appuie pas uniquement sa thèse de raisonnements abstraits, il rassemble des faits d'observation et d'expérience que chacun peut vérifier. »Si cet acteur, si cette actrice étaient profondément pénétrés, comme on le suppose, dites-moi si l'un penserait à jeter un coup d'œil sur les loges, l'autre à diriger un sourire vers la coulisse, presque tous à parler au parterre, et si l'on irait aux foyers interrompre les ris immodérés d'un troisième, et l'avertir qu'il est temps de venir se poignarder« [1]). Voyons des faits précis que nous laissons raconter à Diderot sachant qu'il le fait mieux que nous ne saurions le faire: »A la première représentation d'*Inès de Castro* à l'endroit ou les enfants paraissent, le parterre se mit à rire. La Duclos qui faisait Inès, indignée dit au parterre: Ris donc, sot parterre, au plus bel endroit de la pièce! Le parterre l'entendit, se contint; l'actrice reprit son rôle, et ses larmes et celles du spectateur coulèrent. Quoi donc! est-ce qu'on passe et repasse ainsi d'un sentiment profond à un sentiment profond, de la douleur à l'indignation, de l'indignation à la douleur?« [2]). Et cet autre: »Quinault-Dufresne joue le rôle de Sévère dans *Polyeucte*. Il était envoyé par l'empereur Décius pour persécuter les chrétiens. Il confie ses sentiments secrets à son ami sur cette secte calomniée. Le sens commun exigeait que cette confidence, qui pouvait lui coûter la faveur du prince, sa dignité, sa fortune, la liberté et peut-être la vie, se fit à voix basse. Le parterre lui crie: Plus haut! Il réplique au parterre: Et vous, Messieurs, plus bas! Est-ce que, s'il eût été vraiment Sévère, il fût rede-

---

1) *ed. c.*, p. 48.
2) *Ibid.*, p. 60.

venu si prestement Quinault?« [1]). Et enfin cette dernière anecdote que sa brièveté rend la plus significative: M-lle d'Arnould joue Télaïre, son partenaire est Pillot-Pollux; »elle se meurt, du moins je le crois, et elle lui bégaye tout bas: Ah! Pillot, que tu pues!« [2]).

Tels sont les faits, comment les expliquer? L'art de l'acteur n'est pas isolé en ceci, et il suit la règle de tous les autres arts. »Les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général les grands imitateurs de la nature, quels qu'ils soient, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très sûr, sont les êtres les moins sensibles«. Jugez donc le travail d'un acteur: il joue tant de personnages, il change d'âme à chaque fois, comment pourrait-il en changer véritablement? Et s'il joue le même personnage plusieurs fois de suite, comment pourrait-il être aussi chaud, aussi pénétré à la dernière fois qu'à la première? »Ils sont également propres à trop de choses; ils sont trop occupés à regarder, à reconnaître et à imiter, pour être vivement affectés au dedans d'eux-mêmes« [3]). Diderot divise en deux catégories les hommes qui se trouvent au théâtre de la vie: »Les hommes chauds, violents, sensibles, sont en scène; ils donnent le spectacle, mais ils n'en jouissent pas... Dans la grande comédie du monde, celle à laquelle j'en reviens toujours, toutes les âmes chaudes occupent le théâtre; tous les hommes de génie sont au parterre« [4]).

Ainsi l'acteur, le grand acteur ne peut être sensible quitte à ne jouer que quelques rôles ou à jouer le même une fois bien, une fois mal. Pour jouer toujours bien, il faut qu'il ne laisse rien à la verve et au sentiment, il qu'il laisse tout à l'étude. »Les cris de sa douleur sont notés dans son oreille. Les gestes de son désespoir sont de mémoire, et ont été préparés devant une glace. Il sait le moment précis où il tirera son mouchoir, et où les larmes couleront; attendez les à ce mot, à cette syllabe, ni plus tôt, ni plus tard« [5]). Aussi, la représentation finie, l'acteur se sent-il, non ému, mais fatigué et las d'une courbature physique. »L'acteur est las, et vous triste: c'est qu'il

---

[1]) *Ibid.* [2]) p. 98—9. [3]) p. 35.
[4]) *Ibid.*, p. 35—6. [5]) p. 37.

s'est démené sans rien sentir, et que vous avez senti sans vous démener« [1]).

En quoi donc consiste le talent d'un acteur, dont on se fait évidemment une fausse idée? »tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment que vous vous y trompiez« [2]).

Pourtant là n'est pas encore la grandeur du talent. Il serait faux de croire que l'acteur doit s'attacher à copier servilement les apparences de tel ou tel individu rencontré. A l'égal de tout autre artiste, l'acteur doit s'élaborer et porter en lui un modèle idéal et sublime, qu'il copie dans son jeu, lui et non les modèles individuels accidentellement rencontrés. C'est là encore une preuve que l'acteur ne peut jouer d'âme et de sentiment, car alors il se jouerait lui-même, représentant d'instinct et sans préparation les passions qui lui sont les plus proches. Prenez pour exemple le jeu de la sublime M-lle Clairon. »Sans doute, elle s'est fait un modèle auquel elle a d'abord cherché à se conformer; sans doute elle a conçu ce modèle le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'il lui a été possible; mais ce modèle qu'elle a emprunté de l'histoire, ou que son imagination a créé comme un grand fantôme, ce n'est pas elle; si ce modèle n'était que de sa hauteur, que son action serait faible et petite«! De là les deux aspects de M-lle Clairon, selon qu'elle joue ou qu'elle n'est qu'elle-même. »Comme il nous arrive quelquefois dans le rêve, sa tête touche aux nues, ses mains vont chercher les deux confins de l'horizon; elle est l'âme d'un grand mannequin qui l'enveloppe: ses essais l'ont fixé sur elle. Nonchalamment étendue sur une chaise longue, les bras croisés, les yeux fermés, immobile, elle peut, en suivant son rêve de mémoire, s'entendre, se voir, se juger et juger les impressions qu'elle excitera. Dans ce moment, elle est double: la petite Clairon et la grande Agrippine« [3]). L'interlocuteur de l'homme au paradoxe, comme qui dirait l'»avocat du diable« du paradoxe, définit l'acteur comme il suit: »Rien, à vous entendre, ne ressemblerait tant à un comédien sur la scène ou dans ses études, que les enfants qui, la nuit, contrefont les revenants sur les ci-

[1]) p. 38. [2]) p. 37. [3]) p. 32—3.



metières, en élevant au-dessus de leurs têtes un grand drap blanc au haut d'une perche, et faisant sortir de dessous de ce catafalque une voix lugubre qui effraye les passants«[1]).

Se basant sur tous ces résultats acquis, Diderot donne une dernière définition du talent de l'acteur: »Qu'est-ce donc que le vrai talent? Celui de bien connaître les symptômes extérieurs de l'âme d'emprunt, de s'adresser à la sensation de ceux qui nous entendent, qui nous voient, et de les tromper par l'imitation de ces symptômes, par une imitation qui agrandisse tout dans leurs têtes et qui devienne la règle de leur jugement«[2]).

Diderot a sensiblement rehaussé la position sociale de l'acteur, en opposant au mépris général qui le persécutait, une nouvelle opinion qui le traitait de pair avec tous les autres artistes. L'acteur, lui aussi, poursuit l'exécution et la copie d'un modèle qu'il porte en soi; l'acteur, lui non plus, n'est pas sujet à une imitation basse et servile des modèles rencontrés dans son entourage. L'acteur n'est pas moins créateur que tout autre artiste[3]).

---

[1]) p. 34. [2]) p. 81.

[3]) Le changement d'opinions, qu'on observe en comparant le *Paradoxe* aux idées de 1757—8, est frappant et a donné lieu à certaines hypothèses qui en recherchent les causes. M. Friedrich Luitz, l'éditeur du *Paradoxe* dans la *Bibliotheca Romanica*, a cru voir dans le *Paradoxe* la revanche de Lessing, qui après avoir subi de très sérieuses influences de Diderot, aurait donné à celui-ci ses idées exprimées dans le 3e chapitre de la *Dramaturgie de Hambourg* paru le 8 mai 1767, donc trois ans avant les *Observations sur Garrick* intercalées en 1770 dans la *Correspondance* de Grimm et formant la première étape du *Paradoxe*. »Nous serions tenté d'admettre, dit-il, que sur ce point Diderot a subi l'influence de Lessing, la seule peut-être que l'on puisse constater dans l'esthétique de Diderot, qui lui-même a fortement agi sur Lessing, comme ce dernier l'a hautement avoué. Cette influence nous semble d'autant plus admissible, que nous venons de le voir en 1757 dans le Second *Entretien* sur le *Fils naturel*, défendre un point de vue tout à fait opposé«. (Notice précédant l'édition du *Paradoxe*, p. 9). L'hypothèse de M. Luitz, qui paraît assez invraisemblable à première vue, s'écroule en présence de l'aveu de Diderot que nous trouvons à la page 401 du VI volume de l'édition Assézat: »l'allemand dont je n'entends pas un mot«. D'ailleurs M. Luitz qui a édité le *Paradoxe* avec soin, ne semble pas l'avoir lu avec attention. Effectivement nous trouvons à la p. 88 de son édition un passage, où Diderot nous confesse ne pas être le premier à émettre les opinions en question: »Au reste, la question que j'approfondis a été autrefois entamée entre un médiocre

littérateur, Rémond de Sainte-Albine, et un grand comédien, Riccoboni. Le littérateur plaidait la cause de la sensibilité, le comédien plaidait la mienne. C'est une anecdote que j'ignorais et que je viens d'apprendre«. Cet aveu se trouve de même à la fin des *Observations sur Garrick* de 1770 (ed. cit. p. 122—3). Il n'est pas probable que Diderot qui vient de citer un auteur d'il y a quelques dizaines d'années, n'eût point cité un auteur d'il y a trois ans, dans le cas où il l'eût connu. D'ailleurs, malgré l'assertion de Diderot qui dit ne pas connaître le livre en question, nous pensons que tout au plus, il y eut un moment, où, en écrivant les *Observations* il ne s'en souvint pas. Effectivement si le *Paradoxe* présente bien plus d'indices nous amenant vers Riccoboni que les *Observations* qui lui sont antérieures, si donc on peut admettre que la charpente des *Observations* ait été posée sans son aide, il est impossible de ne pas reconnaître des réminiscences presque textuelles de Riccoboni dans la correspondance avee Mlle Jodin (1765—9). Nous pencherions donc à admettre que les idées communes de Diderot et de Lessing ne se sont point élaborées sans une certaine influence de Riccoboni. Mais de quel Riccoboni s'agit-il ici? M. Luiz se trompe à l'égal d'une note de l'édition Assézat, en nous parlant de *Louis* Riccoboni. C'est bien de sons fils, *François* qu'il est question. Or, son *Art du théâtre* (1750) avait été traduit par Lessing!

CHAPITRE VIII.

L'ouvrier de l'art: le poète et son „âme sensible".

Lorsqu'on lit Diderot, lorsqu'on observe l'atmosphère ambiante, où baignent ses idées et son imagination, ainsi que celle dont il aime à entourer l'artiste ou le poète qu'il imagine — on ne peut ne pas apercevoir quelque chose de changé comparativement à ce qu'on était habitué de voir avant lui et chez quelques-uns de ses contemporains. Le poète, l'artiste et le littérateur étaient jusqu'à présent des hommes de loisir, ou des hommes de travail violent, mais en somme des hommes comme tous les autres. On les respectait, on les vénérait, on leur accordait la grâce du talent, mais, si on nous passe l'expression, on apercevait, entre eux et soi-même une différence plus quantitative que qualitative. C'étaient la force, le degré des aptitudes qui variaient entre un génie ou un talent et un homme ordinaire. Leurs natures restaient les mêmes. On n'apercevait, à première vue du moins et dans la vie quotidienne, aucun trait saillant qui les distinguât puissamment. L'homme de génie ou de talent, sortant de son cabinet de travail, ne semblait guère autre que tous ses semblables. Il était aussi gai, aussi oublieux, souvent aussi insouciant qu'eux tous. Il tâchait plutôt d'effacer que de prononcer les différences qui l'en séparaient; et s'il les prononçait parfois, c'était par parti pris bien plus que par tempérament. Jamais artiste ou poète ne songeait à faire un saserdoce de son métier, à porter son art en religion. à se prendre moralement plus au sérieux que d'autres travailleurs, à se sentir un tempérament moins gai, plus sérieux, d'autant moins, plus triste ou mélancolique que d'autres. Maintenant l'art semble vouloir aller de pair avec la tristesse. Non seulement l'ar-

tiste qui crée, mais encore tous ceux qui peuvent le comprendre et l'apprécier, sont censés tomber quelquefois et surtout en présence du beau, en une rêverie mélancolique, autrement dit, ils sont censés posséder une »âme sensible«. Si auparavant le »goût« n'appartenait guère à tout le monde, de même maintenant les âmes sensibles ne forment qu'une élite, mais une élite qui se détache bien plus du reste des hommes que celle qui n'avait pour elle que le goût. L'âme sensible se fait visible dans plus d'un détail de la vie, et son possesseur aime à la porter et à la présenter de manière à ce qu'il n'y ait guère de doute qu'il la possède. Le poète s'intéressant de plus en plus dans son œuvre aux sentiments, aime à en exciter d'autres qu'il pourrait considérer comme un écho de ceux qu'il a exprimés. Diderot comme critique, exigeait, nous nous en souvenons, du poète dramatique qu'il soit en état de remuer et de rendre inquiet le public du théâtre. Autrement dit, le poète compte de plus en plus sur une compréhension de cœur, et non seulement d'esprit chez le lecteur ou le spectateur. Se sentant rebuté plus d'une fois par le froid du grand public, il se contente de l'influence exercée sur le nombre plus restreint des âmes sensibles. C'est ainsi que celles-ci se sentent rapprochées du génie, et il arrivera bientôt qu'elles croiront en posséder une parcelle. Il n'est donc que naturel, qu'elles se sentent d'autant plus au-dessus de ceux qui ne sont point sensibles; il s'agira pour ceux qui possèdent cette âme sensible de porter la sensibibilité dans chaque trait visible de leur personne et de leur vie, pour se sentir plus fréquemment proches du génie, et éloignés de la plèbe.

Nous n'imaginerions que difficilement pouvoir trouver un exemple pour ce que nous venons de dire, chez Diderot, cet homme d'un entrain furieux, d'une gaieté, d'une hilarité si souvent robuste et gauloise. Pourtant son âme possède d'autres facultés encore, et il s'y complaît. Il ne s'est point fait de la sensibilité une toge qu'il porterait tous les jours et à chaque occasion, il ne la revêt que de temps en temps et ne se fait pas faute de la quitter, quand sa bonne humeur lui en dit. Pourtant, quand il est sujet à un accès de mélancolie, il aime à se prendre au sérieux: »La mélancolie a trouvé mon âme ouverte, elle y est entrée, et je ne pense pas qu'on puisse l'en

déloger tont à fait. Elle ne me déplaît pas trop... Ma tendresse sera d'une couleur brune qui ne sied pas mal à ce sentiment«[1]).

Nous ne disons pas que les gens des époques précédentes aient été incapables de ressentir de la mélancolie Il s'agit d'autre chose. Ils étaient tristes lorsqu'ils en avaient des raisons; selon les tempéraments, il arrivait même qu'on trouvât un certain plaisir ou un certain soulagement dans la tristesse; nous ne parlons pas. des personnes exceptionnelles qui possédaient un tempérament maladivement mélancolique ou hypocondriaque. Maintenant, on est triste par principe, on veut l'être on se complaît dans la tristesse, on s'y sent bien au point de la désirer lorsqu'elle est absente, d'ailleurs on croit fermement qu'elle sied à la tendresse: il manquerait quelque chose à celle ci, si elle n'en était pourvue.

Cela n'implique point la solitude absolue. Les âmes sensibles se recherchent entre elles, et se comprennent: »C'est une chose incroyable comme les âmes sensibles s'entendent presque sans parler. Un mot échappé, une distraction, une réflexion vague et décousue, un regret éloigné, une expression détournée, le son de la voix, la démarche, le regard, l'attention, le silence, tout les décèle l'une à l'autre« [2]). Si on n'a pas soi-même l'âme malade, on sait la comprendre, on s'y intéresse. Remarquez la longue analyse du spleen dans les *Lettres* à M-lle Volland. C'est le père Hoop, un Ecossais faisant partie du cercle de Grandval, qui est le patient; c'est ainsi que la pathologie du tempérament brumeux d'Outre Manche commence à contaminer la gaieté insouciante avec laquelle le joyeux Français savait jouir de ce qui l'entourait:

»Je sens depuis vingt ans un malaise général, plus ou moins fâcheux; je n'ai jamais la tête libre. Elle est quelquefois si lourde que c'est comme un poids qui vous tire en devant, et qui vous entraînerait d'une fenêtre dans la rue, ou au fond d'une rivière, si on était sur le bord. J'ai des idées noires, de la tristesse et de l'ennui; je me trouve mal partout, je ne veux rien, je ne saurais vouloir, je cherche à m'amuser et à m'occuper inutilement; la gaieté des autres m'afflige, je souffre à les

---

[1]) *à M-lle Volland*, vol. XVIII, p. 475.

[2]) p. 354.

entendre rire ou parler. Connaissez-vous cette espèce de stupidité ou de mauvaise humeur qu'on éprouve en se réveillant après avoir dormi? Voilà mon état ordinaire, la vie m'est en dégoût; les moindres variations dans l'atmosphère me sont comme des secousses violentes; je ne saurais rester en place, il faut que j'aille sans savoir où. C'est comme cela que j'ai fait le tour du monde. Je dors mal, je manque d'appétit, je ne saurais digérer, je ne suis bien que dans un coche. Je suis tout au rebours des autres: je me déplais à ce qu'ils aiment, j'aime ce qui leur déplaît; il y a des jours où je hais la lumière, d'autres fois elle me rassure, et si j'entrais subitement dans les ténèbres, je croirais tomber dans un gouffre«.

Il a beau savoir qu'il »n'est pas né stupide«, il a beau s'appliquer à tirer parti de ses facultés et aptitudes, il succombe toujours. »Alors il est imposible de vous peindre la douleur d'âme qu'on ressent à se voir condamner sans ressource à être ce qu'on n'est pas. Monsieur, ajoutait-il encore avec une exclamation qui me déchirait l'âme, j'ai été gai, je volais comme vous sur la terre, je jouissais d'un beau jour, d'une belle femme, d'un bon livre, d'une belle promenade, d'une conversation douce, du spectacle de la nature... je me souviens encore de ce bonheur; je sens qu'il faut y renoncer« [1]).

Qu'on nous pardonne d'avoir cité ce passage tout au long. Remarquons que ce malade appartient à une société d'élite, d'hommes de science et d'artistes, remarquons que lui même est un homme d'esprit, et nous comprendrons quel intérêt on portait à de tels symptômes. La société de Grandval formait un cercle de gaieté, on y venait oublier les déboires de Paris et se reposer dans le calme de la campagne et la parfaite amabilité et bonne humeur des hôtes et invités. Rien ne saurait être plus significatif pour l'intérêt qu'on portait aux symptômes du »spleen« que la présence du père Hoop parmi les joyeux commensaux de Grandval. Nous connaissons tous le type décrit, nous le connaissons pour l'avoir rencontré maintes fois dans la littérature romantique des dernières années du XVIII siècle et de la première moitié du siècle suivant. Nous reconnaissons la manie ou bien seulement la pose de l'obsession du

[1]) *à M-lle Volland*, vol. XVIII, p. 531.

suicide, l'ennui, le malaise qui vous suit partout et toujours, sans égard pour les lieux qui changent, d'un autre côté, le constant espoir toujours réveillé de fuir le mal en voyageant, en changeant continuellement le lieu de son séjour; nous reconnaissons encore l'anesthésie de la volonté qui conduit jusqu'à l'anesthésie du désir, et encore la manie de trouver une consolation en ce qu'on se croit, en ce qu'on veut se croire à rebours de tous ses semblables. Ce type, tel que le voit Diderot dans le malheureux Père Hoop ne touche encore en rien à la mode, bientôt il va se trouver de »bon ton« et il se verra copié d'abord par goût littéraire, et ensuite par pur dandysme.

Quelquefois, on croit surprendre chez Diderot un accent de confession; il ne se présente pas clairement mais se laisse deviner. Il y a chez lui une profonde compréhension de l'âme malade dont le mal pousse ses racines assez profondément pour nous ravir tout ce qui nous charmait sans lui: »Ce n'est pas toujours l'habitude qui ôte à l'aube d'un beau jour sa fraîcheur, au lever du soleil son éclat, au chant du coq, au murmure des eaux, au bêlement du troupeau leurs sensations agréables; c'est que l'âme du possesseur de ces biens est malade; c'est que travaillé par mille passions folles, il arrive à sa campagne comme le diable de Milton dans le jardin d'Eden. Trouvez si vous le pouvez. l'éllébore qui purge son cerveau dérangé, et vous restituerez au spectacle de la nature des charmes dont il ne se lassera point«. Comprenons: cette âme est malade au point de ne plus aimer la nature. Quelle acuité du mal! Car d'autres y trouvent leur consolation et leur soulagement: »Il est des âmes au fond desquelles il reste je ne sais quoi de sauvage, un goût pour l'oisiveté, la franchise et l'indépendance de la vie primitive. Ils se sentent toujours étrangers dans les villes, ils y promènent un secret dégoût qui cesse par intervalles, mais qui ne tarde pas à renaître, et qui renaît quelquefois au milieu des distractions les plus violentes et les plus agréables«[1]. Ce goût pour la nature se développait chaque jour, et devait finir par devenir un des goûts dominants. Si l'homme sensible

[1]) *Réfutation de l'Homme par Helvétius,* vol. II, p. 433—4.



tend à rechercher la tristesse, il est clair, que très souvent la rencontre de la plupart de ses semblables loin de le mettre au diapason recherché, ne manquera pas de l'en détourner. Il y a une compagne qui par définition ne veut que ce que nous voulons, ne ressent que ce que nous sentons; nous pouvons ainsi être surs de la trouver toujours prête à nous répondre ce que nous en attendons: c'est la nature. Aussi ne tarda-t-elle guère à devenir la confidente des âmes sensibles. De là la proche connexion de la sensibilité et du goût de la nature qui tous les deux allaient en se développant.

Diderot lui aussi se sent ce »je ne sais quoi de sauvage«, lui aussi il a le goût de »la franchise et l'indépendance de la vie primitive«, enfin lui aussi il aime la nature. Ne croyons pas qu'il s'agisse uniquement pour lui de l'amour pastoral pour le »beau jour«, le »chant du coq«, le »bêlement du troupeau«, et le »murmure des eaux«; il ne s'en agit même que bien peu. Quelle nature aime-t-il? Avant et surtout, il abhorre la nature artificielle: »La nature ne fait point d'arbres en boule; c'est le ciseau du jardinier, commandé par le goût gothique de son maître; et les arbres en boule vous plaisent-ils beaucoup? L'arbre des forêts le plus régulier a toujours quelques branches extravagantes, gardez-vous de les supprimer, vous en feriez un arbre de jardin« [1]).

Ce jardin ne peut que faire illusion; de combien Diderot ne préfère-t-il pas un endroit simple mais rustique aux plus beaux parcs recherchés et symétrisés: »Le bel endroit que ces vordes! écrit-t-il le 23 août 1759 de la campagne à M[lle] Volland. Quand vous vous les rappelez, comment pouvez-vous supporter la vue de vos symétriques Tuileries, et la promenade de votre maussade Palais-Royal, où tous vos arbres sont estropiés en tête de choux, et où l'on étouffe, quoiqu'on ait pris tant de précaution en élaguant, coupant, brisant, gâtant tout pour vous donner un peu d'air et d'espace?« [3]). Nous ne croyons pas que Diderot ait jamais consenti à se priver de Paris pour retrouver Langres ou la campagne, on ne déserte pas facilement la Ville. Mais il aime la

---

[1]) *à M-lle Volland*, vol. XVIII, p. 353.

[2]) *à M-lle Volland*, vol. XIX, p. 125. Ces lignes se rapportent de même aux jardins de Marly.

[3]) *à M lle Volland*, vol. XVIII, p. 387–8.

campagne, du moins par intervalles, et il l'aime sincèrement, en détail, non en déclamation ou églogue: »Nous avons... parcouru... et la grange, et les basses-cours, et la vinée, et le pressoir, et les bergeries, et les écuries. J'ai marqué beaucoup de plaisir à voir tous ces endroits, parce que j'en avais, parce qu'ils m'intéressent«. Tous les détails y passent, fuyez ô mondains et mondaines, on entre profondément dans les basses-cours et étables. et Théocrite est décidément préféré à Virgile: »Allez pour un nez honnête qui a conservé son innocence naturelle, ce n'est point une chèvre, c'est une femme bien musquée, qui pue. L'expression est dure, mais vraie«. Et le tableau s'achève: »Cependant les charriots de foin et de grain rentraient; et cela me plaisait encore. Je suis un rustre et je m'en fais honneur« [1]).

Son amour de la nature n'est point toujours passager et volage, il s'y attache; pour l'exprimer il trouve des accents touchants, presque pénétrants. Voici par exemple la Marne, son amie éprouvée: »C'est une bonne compagnie que cette rivière; vous la perdez; vous la retrouvez pour la perdre encore, et toujours elle vous plaît; vous marchez entre elle et les plus beaux coteaux« [2]). Puisqu'elle le retrouve, il y revient: »J'ai encore salué la Marne, ma compatriote et fidèle compagne de voyage«. Il est pourtant trop sociable, pour exiger de lui-même une solitude absolue au sein de la nature: il la peuple de souvenirs et d'espoirs qui répondent à son âme sensible: »Ces vordes me charment; c'est là que j'habiterais, c'est là que je rêverais, que je sentirais doucement, que je dirais tendrement, que j'aimerais bien, que je sacrifierais à Pan et à la Vénus des champs, au pied de chaque arbre, si on le voulait, et qu'on me donnât du temps« [3]). Il considère la nature en fleur merveilleuse et délicate, il y remarque »la rosée, chose que vous ne connaissez peut-être pas« [4]) demeurant en ville et vous levant tard; il craint pour elle la lourde main de l'homme qui rend joli tout ce qui est beau [5]).

Jusqu'à présent nous avons vu Diderot aimant la nature et s'émouvant à son aspect. Il sait aussi la contempler en ar-

---

[1]) *Ibid.* [2]) p. 384.
[3]) *à M-lle Volland*, vol. XVIII, p. 387—8. [4]) p. 389.
[5]) p. 387—8.

tiste et lier en un tableau les diverses impressions qu'il en reçoit. Evidemment, si les *Entretiens* de Dorval avec son ami sont enchâssés entre des tableaux de la nature, ce n'est point le mérite de Diderot. Il suivait très visiblement les traces de Shaftesbury dans ses *Moralistes*, bien qu'encore le sujet philosophique et moral traité par celui-ci s'accordât bien mieux avec ce fond de nature, que les idées toutes littéraires des *Entretiens*. Citons pourtant quelques lignes du premier *Entretien* et voyons comme la critique commence à se mêler aux impressions pittoresques: »Chemin faisant, Dorval observait les phénomènes de la nature qui suivent le coucher du soleil; et il disait: »Voyez comme les ombres particulières s'affaiblissent à mesure que l'ombre universelle se fortifie... Ces larges bandes de pourpre nous promettent une belle journée... Voilà toute la région du ciel opposée au soleil couchant, qui commence à se teindre de violet... On n'entend plus dans la forêt que quelques oiseaux, dont le ramage tardif égaye encore le crépuscule. Le bruit des eaux courantes, qui commence à se séparer du bruit général, nous annonce que les travaux ont cessé dans plusieurs endroits, et qu'il se fait tard«[1]. Comparons à ceci une de ces traductions de peinture en description, dont les *Salons* sont remplis; nous trouvons le lever du soleil suivant, à l'article Loutherbourg du *Salon* de 1765: »Devance le retour du soleil. Vois son disque obscurci, les limites de son orbe effacées, et toute la masse de ces rayons perdue, dissipée, étouffée dans l'immense et profond brouillard qui n'en reçoit qu'une teinte faible et rougeâtre. Déjà le volume nébuleux commence à s'affaisser sous son propre poids; il se condense vers la terre; il l'humecte, il la trempe, et la glèbe amollie va s'attacher à tes pieds. Tourne tes regards vers le sommet des montagnes. Les voilà qui commencent à percer l'océan vaporeux. Précipite tes pas; grimpe vite sur quelque colline élevée; et de là contemple la surface de cet océan qui ondule mollement au-dessus de la terre, et découvre, à mesure qu'il s'abaisse, le haut des clochers, la cime des arbres, les faîtes des maisons, les bourgs, les villages, les forêts entières, toute la scène de la nature éclairée de la lumière de l'astre du jour«[2]. Ce qui frappe dans ce ta-

[1]) vol. VII, p. 100-1.
[2]) *Salon* 1765, vol. X, p. 395.

bleau, c'est le tact avec lequel Diderot sait changer le simultané du tableau en un successif de la description qui nous fait voir premièrement le brouillard, et ensuite tout ce qu'il découvre en s'abaissant.

Toutefois, ce genre de nature ne le satisfait pas encore entièrement. Ce n'est pas en vain qu'il a lu les *Moralistes* de Shaftesbury, il en aime le décor: il aime la nature grande, magnifique et auguste, il en aime la véhémence et le silence contenu et ému. Evidemment, il y a de la »littérature« dans ce goût, et nous ne saurions trop dire, où Diderot trouvait des spécimens d'une belle nature, lui qui ne dépassait guère dans ses excursions les proches environs de Paris. Aussi, lorsque Dorval aime »l'horreur secrète« du fond des forêts, lorsqu'il »cherche un antre qui l'inspire«, lorsque nous le voyons lui, ou plutôt le poète qu'il chante, mêler »sa voix au torrent qui tombe de la montagne«, et sentir »le sublime d'un lieu désert«, ne nous trompons point et sachons trouver les passages correspondant à ceux-ci dans la Rapsodie de Shaftesbury. Quoi qu'il en soit, ce goût littéraire est encore significatif puisqu'il met en mouvement l'imagination de Diderot. C'est ainsi qu'il aime »une grande nappe s'échappant de l'ouverture d'un rocher ou d'une caverne sombre, descendant avec fracas, rompue dans sa chute par des énormes pierres brutes, les blanchissant de son écume..., les masses rustiques du haut, tapissées de mousse, et couvertes, ainsi que les côtés, d'arbres et de broussailles distribuées avec toute l'horreur de la nature sauvage«[1]). De même encore, c'est cette nature qui lui paraît devoir inspirer un paysagiste: »Le grand paysagiste a son enthousiasme particulier; c'est une espèce d'horreur sacrée. Ses antres sont ténébreux et profonds; ses rochers escarpés menacent le ciel; les torrents en descendent avec fracas, ils rompent au loin le silence auguste de ses forêts. L'homme passe à travers de la demeure des démons et des dieux«[2]).

Ne faisons pas de Diderot un peintre de la nature, ne cherchons point en lui un amateur romantique. En somme, pour la plupart du temps, elle ne lui sert que d'accessoire et

---

[1]) *Pensées*, vol. XII, p. 103.
[2]) *Ibid.*, vol. XII, p. 88.



rarement, il saurait l'aimer pour elle-même. Trop fréquemment il y ajoute l'homme et ses préoccupations non seulement morales, mais encore celles de la vie quotidienne. Le dernier chapitre de l'*Essai sur la peinture* veut absolument que l'homme d'esprit ne puisse regarder un torrent sans penser immédiatement aux machines qu'il fait tourner, une campagne sans admirer tous les travaux dont elle est couverte, une montagne sans en escompter les richesses minérales. Non seulement il pense à tout ceci, mais encore, grâce à sa théorie du beau par les rapports, c'est dans le fait de ces associations sans fin, qu'il fait reposer le beau ressenti en présence de la nature!

Pourtant il l'a connue et cela nous suffit. Peut-être même s'imaginait-il toutes ces raisons lointaines de la beauté de la nature, par besoin de tout expliquer. Remarquons encore qu'il sait faire pénétrer l'âme de la nature dans l'âme humaine et sait en composer une existence combinée: »Mais comme on voit, le soir en automne, dans un temps nébuleux et couvert, la lumière s'échapper d'un nuage, briller un moment, et se perdre en un ciel obscur, bientôt sa gaieté s'éclipsait, et il retombait tout à coup dans le silence et la mélancolie«[1]). N'oublions pas surtout les lignes si précieuses, où il approche effectivement de l'essence même du charme de la nature:

> »L'immobilité des êtres, la solitude d'un lieu, son silence profond, suspendent le temps; il n'y en a plus. Rien ne se mesure; l'homme devient comme éternel«[2]).

Ce sont là presque les impressions et sentiments qu'exprimera Leconte de Lisle dans sa *Villanelle* pénétrante.

Ce qu'il nous importe de retenir de ces quelques dernières pages, c'est la collaboration intime de la sensibilité et du sentiment de la nature chez Diderot aussi bien que chez ses contemporains.

On pourrait nous demander ce que devient le poète dans tout ceci, puisque c'est de lui que nous devions parler. D'abord et on le devine, il existe bien un peu dans Diderot lui même, et en parlant de l'un il aurait voulu nous faire penser à l'autre. Mais nous avons d'autres raisons encore pour nous défendre.

---

[1]) vol. VII, p. 19, *Introduction au Fils naturel.*
[2]) *Salon* 1767, vol. XI, p. 106.

Si l'âme sensible est une âme choisie, si une âme choisie doit être sensible, de combien plus un poète sera-t-il, devra-t-il être sensible et mélancolique. Voilà effectivement la nouvelle route, par laquelle la poésie allait s'acheminant, et sur laquelle Diderot ne manque pas de la pousser plus avant. La poésie et le poète recherchent la solitude et la nature, nous le savons par Shaftesbury. On s'intéresse à la nature en qualité d'âme sensible, la conséquence en est qu'on recherchera et mettra en relief tout ce qui dans la nature est le plus apte à éveiller et nourrir la sensibilité. D'autre part le poète aime certaines idées générales: il s'agirait de les lier à la nature sans sortir de la sensibilité, sans tomber dans l'abstrait et dans la sécheresse. A cette fin, on complique la nature en lui ajoutant un supplément hétérogène, puisqu'étant en rapport avec la main de l'homme, en rappelant ce qu'elle a implacablement détruit des œuvres fragiles de l'homme: les ruines. Que de vues, que d'idées demi philosophiques, demi poétiques ne nous sont pas naturellement offertes, grâce aux ruines, qui ne sont que le symbole de l'instabilité des œuvres humaines — et que la nature nous semble éternellement invariable en comparaison! L'émotion des ruines gagne Diderot, et il voudrait y voir la poésie engagée: »Quand on a du génie, c'est là qu'on le sent. Il s'éveille au milieu des ruines. Je crois que de grandes ruines doivent plus frapper. que ne feraient des monuments entiers et conservés. Les ruines sont loin des villes; elles menacent, et la main du temps a semé, parmi la mousse qui les couvre, une foule de grandes idées et de sentiments mélancoliques et doux. J'admire l'édifice entier; la ruine me fait frissonner; mon cœur est ému, mon imagination a plus de jeu. C'est comme la statue que la main défaillante de l'artiste a laissée imparfaite; que n'y vois-je pas? Je reviens sur les peuples qui ont produit ces merveilles, et qui ne sont plus *et in lenocinio commendationis dolor est manus, cum id ageret, extinctae*« [1]). Le *Salon* de 1767 s'occupe largement de la poésie des ruines. La plume

[1]) *Sur la sculpture et sur Bouchardon*, vol. XIII, p. 43. — Comparez des idées toutes semblables sur le charme de l'inachevé chez Burke: une esquisse nous ravit plus, selon lui, qu'un tableau, car l'imagination ne se sent point d'entraves en l'achevant de ses propres traits et couleurs (*loc. cit.*, p. 141).



enthousiaste de Diderot nous montrera tout ce que l'âme sensible pouvait trouver dans les ruines, elle nous en expliquera par cela même le succès romantique qui commençait à l'époque: »Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et je me résigne à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au dessus de ma tête et qui s'ébranlent? Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière, et je ne veux pas mourir! et j'envie un faible tissu de fibres et de chair à une loi générale qui s'exécute sur le bronze! Un torrent entraîne les nations les unes sur les autres au fond d'un abîme commun; moi, moi seul, je prétends m'arrêter sur le bord et fendre le flot qui coule à mes côtés!«[1]. Remarquons, que si Diderot en sage et en philosophe se déclare content de la vie passagère qui lui échoit, le ton même et la manière dont il le dit, démontrent clairement qu'il polémise et qu'il y a d'autres organisations psychiques que la contemplation de ces mêmes ruines amène à une révolte. Nous savons aujourd'hui que la poésie n'a fait que gagner à cette-deuxième opinion.

En tout cas, nous sommes décidément sortis de cette époque, où la poésie ne s'attachait qu'à la gaieté et à l'insouciance. Maintenant, elle se teint en brun, sinon en noir. Le sombre devient presque la qualité inévitable de la grande poésie et du grand art: »La clarté est bonne pour convaincre; elle ne vaut rien pour émouvoir. La clarté de quelque manière qu'on l'entende, nuit à l'enthousiasme«[2]. C'est encore dans la même direction que Diderot lance sa critique contre la nouvelle église de St. Roch: »Pour produire un grand effet, celui d'un discours pathétique subsistant, l'endroit est trop éclairé; moins de lumière

---

[1]) vol. XI, p. 229 ss.

[2]) *Salon* 1767, vol. XI, p. 147. Ces lignes semblent pouvoir concerner aussi le discours clair ou obscur. La citation suivante démontrera une impression d'architecture rapportée à celle d'un discours.

inspirerait de la mélancolie à ceux qui n'en auraient pas, et l'augmenterait dans l'âme de ceux qu'elle y aurait conduits« [1]).

Le sombre indéfini et incomplet, le clair-obscur, est encore plus puissant. Opéré par une main de maître, par la main du Maître, il semble être à Diderot le faîte de l'art, il l'émeut de la manière la plus voisine d'une émotion surnaturelle: »Lorsque je me rappelle certains tableaux de Rembrandt et d'autres, je demeure convaincu qu'il y a, dans la distribution des lumières, autant et plus d'enthousiasme que dans aucune autre partie de l'art. La peinture idéale a dans son clair-obscur quelque chose d'au-delà de la nature, et par conséquent autant d'imitation rigoureuse que de génie, et autant de génie que d'imitation rigoureuse« [2]).

Evidemment, il nous faut restreindre un peu l'originalité de ces observations de Diderot. Ainsi que derrière son enthousiasme pour la nature sévère et impressionnante nous retrouvions tout à l'heure Shaftesbury, de même nous trouvons plus d'un indice qui nous fait souvenir de Burke chaque fois que Diderot rattache intimement la poésie au sombre ou à l'obscur. Les qualités des impressions de l'âme sensible de Diderot ressemblent dans plus d'un détail au sublime de Burke. Ici et là il s'agit principalement d'une forte émotion qui puisse nous remuer profondément. Le *Salon* de 1767 fournit le plus d'exemples de ces réminiscences, et nous ne serions guère étonnés, si on nous apprenait que Diderot avait lu à l'époque le livre de Burke, l'avait lu, ou tout au moins relu. Il suffit de se ressouvenir de notre analyse des idées de Burke sur le sublime [3]) pour reconnaître les pensées en question. Les lignes suivantes se couvrent parfaitement avec la définition du sublime et du ***delight*** qu'il cause, chez Burke. »Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime«. De même pour la théorie de l'obscur, nous la retrouvons quelquefois mot pour mot chez Burke. »L'obscurité ajoute à la terreur. Les temples sont obscurs...« Et c'est ici qu'apparaît la phrase que nous citions pour elle même: »La clarté est bonne pour

---

1) ***Observations sur l'église de St. Roch***, vol. XIII, p. 7.
2) ***Sur la peinture, par Webb.***, vol. XIII, p. 36.
3) ci-dessus, p. 90 ss.



convaincre; elle ne vaut rien pour émouvoir. La clarté de quelque manière qu'on l'entende, nuit à l'enthousiasme[1]). Poëtes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini. d'immensité, du temps, de l'espace etc... Soyez ténébreux« [2]). L'obscurité influe encore sur le sublime acoustique. »La nuit dérobe les formes, donne de l'horreur aux bruits; ne fût-ce que celui d'une feuille, au fond d'une forêt, il met l'imagination en jeu; l'imagination secoue vivement les entrailles; tout s'exagère«. Diderot voit »je ne sais quoi de terrible, de grand et d'obscur« dans »la chute des eaux qu'on entend sans les voir, le silence, la solitude, le désert, les ruines, le bruit des tambour voilés, les coups de baguettes séparés par des intervalles; les coups d'une cloche interrompus et qui se font attendre« [3]). Ainsi que Burke, Diderot rapproche la clarté de l'ordre, et l'obscurité du désordre, il en résulte, qu'à certaines conditions, celui-ci peut devenir sublime: »La magnificence n'est belle que dans le désordre«[4]). Sa pensée suit les traces de celle de Burke au point de lui emprunter encore ses observations sur le sublime des dimensions: »Les dimensions pures et abstraites de la matière ne sont pas sans quelque expression. La ligne perpendiculaire, image de la stabilité, mesure de la profondeur, frappe plus que la ligne oblique« [5]).

Si l'influence de Burke sur l'enthousiasme de Diderot pour l'obscur et le terrible, ne peut être contredite, il n'en reste pas moins le fait, que celui-ci, avec sa verve habituelle, prit ces idées

---

[1]) Burke, *ed. cit*, p. 123: »In reality, a great clearness helps but little towards affecting the passions, as it is in some sort an enemy to all enthousiasms whatsoever«.

[2]) Comparez ce que Burke dit sur la description poétique (ci-dessus, p. 94) et ses exemples tirés de Milton qui frappent l'imagination par des mots obscurs, c'est à dire n'éveillant point d'idée claire.

[3]) cf. ci-dessus, p. 94—5: la nuit est sublime nous terrifiant par l'incertitude où nous laisse l'obscurité. Une transition subite de la lumière aux ténèbres est sublime ainsi que celle d'nn son au silence et vice versa; les exemples choisis pour ce dernier trait sont ceux d'une cloche et d'un tambour.

[4]) Burke, p. 142—3: »The apparent disorder augments the grandeur, for the appearance of care is highly contrary to our ideas of magnificence«.

[5]) Burke, p. 156.

pour siennes, les introduisit dans ses écrits et les développant, leur donna de nouvelles forces en leur apportant de nouveaux succès. Rien ne pouvait être mieux d'accord avec la couleur brune de sa mélancolie intermittente que cette esthétique du sombre, ennemie de la clarté.

Ce penchant au terrible et au sublime ne permet plus à Diderot de ne voir la poésie que dans des scènes pastorales ou champêtres. Ce n'est point là la vraie poésie, et celle-ci de même emploiera des couleurs sombres et sublimes, et pour le faire, devra choisir des sujets assortis. »La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage. C'est lorsque la fureur de la guerre civile ou du fanatisme arme les hommes de poignards, et que le sang coule à grands flots sur la terre, que le laurier d'Apollon s'agite et verdit. Il en veut être arrosé. Il se flétrit dans les temps de la paix et du loisir. Le siècle d'or eût produit une chanson, peut être une élégie. La poésie épique et la poésie dramatique demandent d'autres mœurs«. Ces paroles peuvent être comprises en condamnation de toute la petite poésie du XVIIIe siècle qu'il trouvait autour de lui et forment un pendant au scepticisme avec lequel il traitera dans peu les modèles ternes et mièvres que la peinture trouve dans les mœurs contemporaines (*Essai sur la peinture*). Pour répondre à la question »quand verra-t-on naître des poètes«? Diderot fait passer devant nos yeux l'image d'un siècle qui assurément ne ressemblait guère au sien: »Ce sera après les temps de désastres et de grands malheurs; lorsque les peuples harassés commenceront à respirer. Alors les imaginations, ébranlées par des spectacles terribles, peindront des choses inconnues à ceux qui n'en ont pas été les témoins. N'avons-nous pas éprouvé, dans quelques circonstances, une sorte de terreur qui nous était étrangère?, ajoute-t-il pourtant, Pourquoi n'a-t-elle rien produit? N'avons-nous plus de génie«? Cette dernière question prouverait que Diderot se faisait tout de même des illusions sur le caractère épique de son siècle, si les lignes qui suivent immédiatement ne démontraient qu'il reconnaissait plutôt dans son époque des commencements, des graines d'événements qui dans l'avenir pourraient peut-être devenir grandioses. Ayant émis un doute sur l'existence du génie chez ses contemporains, il y répond par une affirmation suffisamment convaincante: »Le génie est de

tous les temps, mais les hommes qui le portent en eux, demeurent engourdis, à moins que des événements extraordinaires n'échauffent la masse, et ne les fasse paraître. Alors les sentiments s'accumulent dans la poitrine, la travaillent; et ceux qui ont un organe, pressés de parler, le déploient et se soulagent«[1]). Ces lignes prouvent avec évidence, que d'après l'opinion de Diderot, ce n'est pas le génie qui manquait, mais bien les événements qui faisaient défaut.

Il résulte de ces aperçus de Diderot, que la poésie gagne peu à peu une teinte tragique. Elle ne sert plus à distraire et à amuser, elle émeut, remue et inquiète. Naturellement, ce changement influe sur le poète. Les termes de poésie et de poète se sont déplacés. Nous ne sommes plus à l'époque, où le poète faisait son ouvrage en homme d'esprit, à tête reposée. Maintenant, qui dit poésie, dit souffrance et tourment, qui dit poète, dit prophète et martyr, à moins de ne pas prétendre au titre de grand poète, de poète véritable. N'est pas poète qui veut, et celui que le sort désigne, le lui payera de cent manières, par son travail et ses inquiétudes. Le poète ainsi que la poésie obtient une teinte tragique. Il porte un démon en soi, qui le presse à se manifester, à s'exprimer. La mélancolie toute-puissante exile la joie insouciante du domaine de l'art. On ne pourra même plus juger avec goût, on ne pourra même plus être amateur sans posséder »un tempérament un peu mélancolique« [2]).

Nous relisons ces dernières lignes que nous venons d'écrire — et nous hésitons, tant ce portrait d'un poète nous semble anticiper l'histoire littéraire de plusieurs dizaines d'années. Si dans la pratique, la manière littéraire et la mode devançaient encore l'émotion véritable, en théorie, le tempérament enthousiaste et bouillonnant de Diderot a entrevu le grand artiste, celui qui souffre, qui nourrit ses œuvres de son propre sang et de ses propres forces. »Avant que de prendre son pinceau, il faut avoir frissonné vingt fois de son sujet, avoir perdu le sommeil, s'être levé pendant la nuit, et avoir couru en chemise et pieds nus jeter sur le papier ses esquisses à la lueur

---

[1]) *De la poésie dramatique*, vol. VII, p. 371—2.
[2]) *Dorval et moi*, II-e *Entr.*, vol. VII, p. 115.

d'une lampe de nuit«[1]). La description a beau être d'une naïveté un peu comique, elle n'en symbolise pas moins ce que l'auteur avait dans sa pensée. De même encore, et avec plus de raison que par rapport au peintre, nous rencontrons les mêmes exigences par rapport au poète. Saint-Lambert n'est pas un poète pour Diderot. »Que lui manque-t-il donc pour être poète? Ce qui lui manque? c'est une âme qui se tourmente, un esprit violent, une imagination forte et bouillante, une lyre qui ait plus de cordes; la sienne n'en a pas assez«[2]). Ainsi, on pourrait presque définir le poète: une âme qui se tourmente et sait l'exprimer. N'oublions pas toutefois, qu'en pratique Diderot ne se serait peut-être et certainement pas rencontré avec nos appréciations d'aujourd'hui: s'il a senti la grandeur barbare, mais enfin la grandeur de Shakespeare, il n'aurait assurément pas vu une grande distance entre lui et le sublime auteur de Clarissa, Paméla et Grandison!

Nous avons observé dans le chapitre précédent la métamorphose que subirent dans le *Paradoxe* les idées de Diderot sur le jeu de l'acteur: il nous est impossible de ne pas signaler quelques lignes de cet ouvrage qui semblent contredire toutes les idées sur la chaleur et l'émotion enthousiaste du travail de l'artiste créateur, que nous venons de rassembler. Le changement d'idées de Diderot ne se serait point ainsi restreint au seul jeu de l'acteur, et nous serions en possession de données qui nous permettraient de réunir les autres arts aux nouvelles vues de l'auteur sur le jeu. Voici ces lignes: »Et pourquoi l'acteur différerait-il du poète, du peintre, de l'orateur, du musicien? Ce n'est pas dans la fureur du premier jet que les traits caractéristiques se présentent, c'est dans des moments tranquilles et froids, dans des moments tout à fait inattendus. On ne sait d'où ces traits viennent; ils tiennent de l'inspiration« il est vrai, mais cette inspiration ne les trouve guère dans des moments d'enthousiasme et de frisson. Tout au contraire, il faut que privés de sensibilité, ils puissent comparer avec une froide attention leur œuvre avec son modèle: »c'est

[1]) *Salon* 1761, p. 145.
[2]) vol. V, p. 250.

lorsque, suspendus entre la nature et leur ébauche, ces génies portent alternativement un œil attentif sur l'une et l'autre«, que l'inspiration opère. L'inspiration ne tient plus du sentiment et de l'enthousiasme, et celui-ci ne devient qu'une boutade: »Les beautés d'inspirations, les traits fortuits qu'ils répandent dans leurs ouvrages et dont l'apparition subite les étonne eux-mêmes, sont d'un effet et d'un succès bien autrement assurés que ce qu'ils ont jeté de boutade. C'est au sangfroid à tempérer le délire de l'enthousiasme«[1]). Inutile de dire, de combien l'auteur s'est éloigné du frisson d'enthousiasme qu'il exigeait d'un artiste en 1761. Si c'est là une peine, ce n'est plus un tourment, et le poète, ainsi que l'acteur, doit être privé de sensibilité. Comment donnerait-il prise à la mélancolie? Rien de plus opposé au poète qu'une âme sensible!

Il ne peut ainsi y avoir de doute que dans la dernière époque de sa vie, Diderot ne soit revenu sur ses idées fondamentales concernant la création artistique. Peut-être en faut-il chercher la cause dans l'affaiblissement même de son propre enthousiasme. Diderot mettait la dernière main au *Paradoxe* dans la même année où il commençait son *Etude sur les règnes de Claude et de Néron* et, il suffit de comparer celle-ci aux *Salons* ou aux écrits dramatiques de 1757—8 pour voir, à quel point l'enthousiasme a cédé au raisonnement. En tout cas, la métamorphose qu'on a remarqué dans les idées de Diderot sur le jeu de l'acteur, comprend un domaine bien plus vaste et concerne tous les artistes créateurs.

Ce ne sont pourtant pas ces dernières idées de l'auteur qui l'emportèrent dans l'opinion du public. Les idées antérieures prônant le rôle de la sensibilité et de l'enthousiasme, et adonnant l'inspiration non à la raison, mais bien à cette même sensibilité, gagnaient tous les jours du terrain. Elles étaient trop en accord avec l'âme sensible du siècle pour pouvoir opérer une métamorphose analogue à celle qu'elles subirent dans la pensée du philosophe. On a presque l'impression que Diderot, se sentant en désaccord avec les opinions dont il voyait le succès, se cabra, pour ainsi dire, contre elles dans le *Paradoxe*, et mit — pour la dernière fois — toute la verve de son argu-

---

[1]) *Parad.*, ed. cit., p. 34.

mentation à l'œuvre pour en saper la base. Il succomba, et pour trois quarts de siècle ces idées furent oubliées.

Rien ne saurait mieux indiquer la portée de l'esprit critique de Diderot que le fait qu'il fut en état de subir en lui même tout le travail du XIX[e] siècle et que les romantiques aussi bien que leurs adversaires d'après 1850 auraient pu trouver chez lui des arguments en faveur de leur doctrine.

* * *

Pour terminer notre étude sur Diderot évoquons, dans une vision suprême, l'homme étrange que fut l'auteur des *Salons*. Matérialiste dans ses idées, idéaliste dans ses sentiments, ordurier et tendre, populaire et sublime, analyseur et enthousiaste, homme de cabinet et homme de nature, véhément et affable, littérateur sans ambition littéraire, peu profond en somme et comprenant la profondeur, alerte, gai, bouffon avec des accents de mélancolie et de tristesse, adorant la société quitte à se réfugier de temps à autre dans la solitude, travailleur acharné, toujours en fièvre, la pensée éternellement en ébullition, écrivant partout, sur le premier morceau de papier rencontré, aussi bien qu'en marge d'un livre, marchant avec l'air de quelqu'un qui cherche éternellement quelque chose, infatigable, écrivant et parlant à la fois, travaillant presque dans son sommeil, puisqu'il sut si bien y faire parler les autres — quel homme et comment n'était il pas surmené à soixante-douze ans?

S'il n'était pas profond et grand artiste, s'il n'en possédait que l'énergie et la verve, il n'a pas moins admirablement compris ce qu'était un grand artiste. Que fallait-il de plus pour son esthétique? Il a compris l'artiste non en homme de plaisir, mais en homme de travail et de sacrifice, quelquefois en homme de tourment et de mélancolie. Tiré en profondeur, l'homme perd son équilibre, il souffre. Point d'œuvre d'art sans souffrance. L'artiste souffre parce qu'il doit tendre à exprimer — malgré tout — ce qu'il sent en lui, sans rien en abaisser.

Quoi de plus caractéristique et de plus significatif pour l'homme de l'avenir qu'a été Diderot dans ses idées sur le beau: cet artiste qu'il rêve, c'est l'artiste romantique. Cette vision ai-

guise sa pensée en pointe, labourant et défrichant les terrains de l'avenir. Sa pensée s'acheminera loin, et peut-être n'est-elle pas encore arrivée à être dépassée, puisque, ayant opposé à l'idéal romantique un idéal non-romantique, elle parcourut le cercle entier des deux doctrines qui se complètent dans leur marche constante d'action et réaction.

TROISIÈME PARTIE

PROCÈS DE RÉVISION INTENTÉ PAR L'ESPRIT DE SYSTÈME: LA CRITIQUE DE LESSING

»So ward er der zweite Gesetzgeber der Künste, insbesondere der Poesie, nach Aristoteles«.
(W. Dilthey: article sur *Lessing*, Preuss. Jahrb. 1867, I, 136).

»Ich möchte wohl sagen, dass sich nach dem Aristoteles kein philosophischerer Geist mit dem Theater abgegeben hat als er«.
(Lessing: Das Theater des Herrn *Diderot*).

Nous sommes arrivés à l'époque de l'apparition des grands ouvrages critiques de l'écrivain que l'on considère généralement comme le critique par excellence du siècle. Ayant médité longuement et attentivement les idées de son époque, Lessing crut pouvoir déclarer la guerre à l'hégémonie française en Europe. Il intenta un procès de révision en règle à toutes les questions esthétiques traitées au XVIII[e] siècle, en dirigeant son attention spécialement sur deux points: 1. les limites entre la poésie et la peinture, 2. le théâtre. Nous allons le suivre sur ce chemin et vérifier les rapports existant entre ses opinions et celles de ses prédécesseurs.

CHAPITRE PREMIER.

Le personnage.

En 1760, Lessing fait paraître une traduction anonyme du théâtre de Diderot. Dans la préface il fait part au lecteur de sa très profonde admiration pour son auteur. Parlant des deux pièces de Diderot et des observations critiques qui les accompagnent, voici comment il les apprécie: »Les connaisseurs ne manqueront point de trouver dans les premières du génie et du goût, de même que dans les secondes ils apercevront partout une tête pensante qui prolonge les anciennes routes, et trace de nouveaux sentiers dans des contrées inconnues. Je pourrais dire qu'après Aristote, il n'y a pas eu d'esprit plus philosophique qui se soit occupé du théâtre« [1]).

---

[1]) »Kenner werden in jenen weder Genie noch Geschmack vermissen und in diesen ueberall den denkenden Kopf spüren, der die alten Wege weiter bahnet und neue Pfade durch unbekannte Gegenden zeichnet. Ich möchte wohl sagen, dass sich, nach dem Aristoteles kein philosophischerer Geist mit dem Theater abgegeben hat als er«. (*Das Theater des Herrn D.— Werke*, ed. Hempel, vol. XI, p. 54).



En 1891, paraît une seconde édition du théâtre de Diderot, accompagnée cette fois du nom de Lessing. »On m'a demandé, nous dit-il, de donner ouvertement mon nom à cette traduction. Comme depuis longtemps c'est un secret public que je suis réellement son auteur, comme je me souviens aussi avec plaisir du travail que j'y ai mis ainsi que du profit que j'en ai retiré, je ne vois guère pourquoi je devrais me refuser à un appel me donnant occasion de prouver ma reconnaissance à un homme qui a une grande part dans la formation de mon goût. Car, quel que soit celui-ci, je ne me rends que trop compte que, sans l'exemple et les doctrines de Diderot, il aurait pris une tout autre direction, qui aurait été peut-être plus individuelle, mais qui, finalement, aurait difficilement mieux satisfait ma raison«[1]).

Il est difficile d'être plus enthousiaste, et nous ne saurions trouver chez Lessing un autre exemple d'une si parfaite connaissance de source. Ce qui nous importe pour le moment c'est que Diderot est bien le maître que Lessing, de son propre aveu, s'est choisi entre tous. Il faut qu'il y ait eu quelques points d'attache entre eux, et nous ne manquerons pas de les discerner parmi les grandes et nombreuses divergences qui séparent les deux grands critiques et que nous nous appliquerons de même à faire ressortir avec clarté.

Lessing est puissamment intelligent. En une certaine mesure on aurait raison de l'appeler le Descartes de la critique allemande. Il fallait une intelligence hors ligne pour secouer la poussière de l'érudition lourde et peu critique qu'il trouvait au-

---

[1]) »Ich bin ersucht worden, dieser Uebersetzung öffentlich meinen Namen zu geben. — Da es nun vorlängst unbekannt zu sein augehöret hat, dass ich wirklich der Verfasser derselben bin; da ich mich des Fleisses, den ich darauf gewandt habe, und des Nutzens den ich daraus gezogen, noch immer mit Vergnügen erinnere: so sehe ich nicht, warum ich mich einer Anforderung weigern sollte, die mir Gelegenheit giebt, meine Dankbarkeit einem Manne zu bezeugen, der an der Bildung meines Geschmacks so grossen Anteil hat. Denn es mag mit diesem auch beschaffen sein, wie es will, so bin ich mich doch zu wohl bewusst, dass er ohne Diderot's Muster und Lehren eine ganz andere Richtung würde bekommen haben. Vielleicht eine eigenere, aber doch schwerlich eine mit der am Ende mein Verstand zufriedener gewesen wäre«. (*Vorrede des Uebersetzers zu der 2ten Ausgabe des Diderot'schen Theater*«, *ed. cit.*, vol. XI, p. 4.

tour de lui. Toutefois il ne faudrait pas croire que Lessing ait toujours cherché la vérité critique en lui même. Sans doute, bien souvent il en est ainsi et Lessing ne dédaignait nullement ses propres impressions et sentiments sur l'art. Pourtant plus souvent encore, il cherchait lui aussi à se baser sur des autorités, ce qui le rattache au siècle et au terrain qui le portait. Son mérite était de faire reculer ses autorités jusqu'à l'antiquité; effectivement il saute par-dessus les modernes: Allemands, Français et Italiens, pour retrouver les anciens et Aristote.

Mais, tout en n'étant pas entièrement libre dans ses opinions, il n'en pense par moins individuellement. Il repense ce qu'il trouve chez d'autres. Il le repense non légèrement et généralement, mais à fond, point après point. Il a le souci critique en lisant, il ne perd pas des yeux certaines vues générales d'après lesquelles il mesure ce qu'il lit. Il est toujours prêt à discuter avec son auteur et à peser le pour et le contre. A cette fin, il pense et il s'exprime d'une façon on ne peut plus claire et plus nette. Si jamais le style explique la pensée c'est bien ici. Ecrire clairement et légèrement était chose rare en Allemagne et qui, ne pouvant résulter de l'entourage et de la tradition, résultait de la pensée individuelle. Le travail critique de Lessing procède par des interprétations de texte qui, aujourd'hui encore, peuvent être citées comme modèles de précision, de clarté et de probité scientifique.

Tout en s'appuyant sur les anciens, Lessing a le tempérament novateur. Il trouve l'Europe non sous la domination des anciens, mais bien sous celle de la France. Celle-ci forme déjà tradition. Elle lui déplaît: il s'agit de s'en affranchir. Il en appelle à l'antiquité, en ce faisant il lutte, il polémise.

Lorsque tout à l'heure, nous citions les opinions de Lessing sur Diderot, nous rencontrions une phrase où il nous parlait de l'influence qu'il avait subie, non seulement des œuvres de Diderot, mais encore de son exemple. Il pensait peut-être à l'exemple d'une vie qui, exempte de soucis de carrière et de profession et bien qu'entièrement dédiée à la pensée, n'en fut pas moins une vie de lutte acharnée. La vie de Lessing fut de même celle d'un lutteur. Dès qu'il eut quitté la maison paternelle, la province et un entourage timoré et de courte vue (son père était pasteur de petite ville), dès qu'il se fut trouvé à Leip-

zig et à Berlin, toute instruction sérieusement universitaire, théologie ou droit, se trouva abandonnée. Le jeune Lessing se mêla résolument au monde littéraire, journaliste et théâtral. Dans les lettres de Lessing et de ses parents on peut suivre à ce sujet le mécontentement d'une part et la respectueuse mais sérieuse décision de l'autre.

Se mêlant de journalisme, Lessing se trouva appelé à s'occuper de bien des choses diverses. Sa lecture fut immense, et son esprit critique se développa rapidement. Littérature, critique, théâtre, sciences, philosophie, théologie — tout y passait. Pourtant le grand rôle de la théologie et de la philosophie ne commencera que plus tard; il se consacre maintenant à la critique, à la littérature, au théâtre.

Entouré d'amis poètes et littérateurs créateurs, Lessing voulut aussi essayer ses forces et fit non seulement de la critique, mais encore de la poésie: poésie de table, d'amour et d'étude, épigrammes, fables et maximes. Il se prenait au sérieux dans les premiers genres: témoin le soin qu'il prend à rééditer ces ouvrages; pourtant les seconds lui réussissaient mieux, étant plus proches de ses facultés critiques et purement intellectuelles.

Ayant un tout autre entourage que Diderot, sa carière intellectuelle s'en trouva autrement influencée. Diderot devait commencer par se hausser vers les sommets d'une culture littéraire et théâtrale sans rivale en Europe, Lessing se trouva bien vite réellement supérieur à ce qu'il voyait dans la littérature et sur la scène de son pays. Comme de raison, ni le public, ni surtout les auteurs ne pensaient ainsi. Les rayons des libraires et les tréteaux de la scène étaient dûment occupés et obstrués par des personnages qui ne pensaient pas s'en aller de sitôt, ni laisser de bon gré le terrain à de nouveaux-venus. De là une nécessité de polémique, d'une polémique tendant à un résultat immédiat.

Nous apercevons ici le grand point de différence entre Diderot et Lessing. Diderot, lui aussi, polémise et bataille toute sa vie, mais dans le domaine des idées, non contre tel et tel personnage, tel et tel ouvrage. Il polémise presque pour son propre plaisir, il oublie son adversaire ou n'en tient pas compte. On dirait qu'il polémise pour lui-même, afin de tirer au clair quelque question. Il ne poursuit pas son adversaire: que de

pages polémiques restées manuscrites, ou parues contre son gré, quelquefois par pur accident! Lessing tout au contraire polémise en poursuivant de près un résultat pratique: celui d'en finir avec son adversaire. De là, des polémiques en règle: thèses et antithèses, répliques et contre-répliques ou dupliques. Son bon sens lucide et pratique, la clarté aiguë de son argumentation aussi bien que de son style trouvaient aisément maille à partir avec de nombreux adversaires, sur de nombreux sujets. Les questions historiques, archéologiques, théologiques se suivaient dans cette carrière, comment en aurait-il été autrement pour les préoccupations critiques de théâtre et de littérature?

En s'occupant du *Laokoon* ou de la *Dramaturgie* il ne faut jamais oublier que l'auteur ne traite pas les questions générales en toute liberté d'esprit; il poursuit des adversaires, il poursuit un but pratique. De là, nul égard pour la structure du livre; rencontre-t-il une erreur dans quelque raisonnement, le voilà parti pour la rectifier ou la tourner en ridicule, même dans le cas où son sujet n'aurait rien à faire avec elle. Parcourez les notes du *Laokoon*, et même des chapitres entiers du texte et vous en trouverez des exemples.

Ce peu de souci de l'unité du livre, nous l'apercevons de même chez Diderot, mais la cause en est tout autre. Diderot est entraîné par son imagination sans frein; il trouve une pensée, il s'emballe pour la mettre au jour, celle-ci en amène d'autres et ainsi de suite. Il se fait causer, sans se souvenir de quoi que ce soit, même du livre qu'il écrit, ce qui d'ailleurs ne lui arrivait pas souvent.

Pour ce qui concerne cette imagination désordonnée, rien de plus contraire que l'esprit de Lessing. Celui ci est un intellectuel qui, muni d'un matériel expérimental acquis à force d'avoir fait passer nombre de lectures par le creuset critique, s'en est fait un système. Esprit fréquemment expérimental, c'est à dire sachant rassembler de nouveaux faits qui ne pourraient entrer dans le cadre des théories et hypothèses existant préalablement, il ne l'est pourtant qu'avant la formation de son propre système; ce système une fois formé, il tend non à l'adapter aux faits nouvellement rencontrés, mais à les y adapter. Il est vrai qu'il a toujour soin d'élaborer un système nouveau et original qui ne lui devient que plus cher et qu'il ne défend

qu'avec plus d'acharnement. Ses amis ne s'en rendaient que trop compte et il suffit de feuilleter les lettres de Nicolai et de Mendelssohn, ou encore les notes de celui-ci sur certaines parties manuscrites du *Laokoon* que Lessing lui fit parvenir, pour s'en apercevoir[1]). Comme tout esprit de système, Lessing tendait à simplifier les faits, il en gagnait une vue d'ensemble qui était quelquefois un peu étroite. Lorsqu'il s'agit d'idées abstraites, le mal existe mais n'est pas grand: le nombre de systèmes est réjouissant pour qui l'observe. Lorsqu'au contraire, nous passons aux réalisations pratiques qui tendent à une réforme de fait, le mal devient de beaucoup plus sérieux. Non seulement certains faits existant sont omis, mais, ce qui est plus grave, l'auteur rejette la possibilité d'existence de tout fait contraire à sa théorie, la possibilité même projetée dans l'avenir. Les résultats en sont souvent fâcheux bien que, somme toute, en science pratique, donc aussi en critique, la théorie ne saurait obtenir qu'une signification secondaire et un rôle auxiliaire.

Or, la grande lucidité de l'esprit de Lessing, renforcée sans doute par son mépris pour le galimatias et l'obscurité qu'il n'apercevait que trop souvent autour de lui, lui faisait désirer d'introduire de la clarté et de la précision, là même, où elles n'étaient pas sans préjudice. M. Hugo Blümner, l'auteur de l'édition parfaite du *Laokoon*, nous dit qu'une des qualités les plus significatives de Lessing était »la tendance à apporter de la lumière et de la clarté dans des idées compliquées, embrouillées par de fausses spéculations et la tendance à fixer les limites des domaines hétérogènes«[2]). Rien n'est plus désirable, évidemment, qu'un tel souci de clarté, pourvu qu'il ne soit pas exagéré. Lessing arrive à en faire une de ses grandes préoccupations et à oublier un peu que les limites entre les objets réels existent bien moins que les limites que nous établissons, nous-mêmes, entre les idées qui les représentent. Dans son étude

---

[1]) Comparez la note de Nicolai à la lettre de Lessing du 26 mai 1769, où celui-ci se défend contre certaines critiques adressées au ***Laokoon***: »Dies war eine von den Spitzfindigkeiten, mit denen sich der Scharfsinn meines Freundes durchhalf, wenn er eine einmal gefasste Hypothese schlechterdings durchsetzen wollte«. ***ed. cit.***, vol. XX, p. 320 ss.

[2]) ***Lessings Laokon,*** ed. Blümner, 2 Aufl., Berlin 1880, p. 69.

intitulée *Pope ein Metaphysiker* Lessing sépare avec raison la poésie de la philosophie. Dans sa dissertation sur la Fable il trace soigneusement les limites qui la distinguent de l'épigramme, ce qui est encore juste et judicieux. Dans son *Laokoon* il hérite des vues de ses prédécesseurs sur les différences existant entre la poésie et la peinture, mais il les accentue, les pousse au delà des bornes de la nécessité et même de l'utilité et ne peut se sauvegarder d'exagérations et d'erreurs. De même encore dans ses théories sur le drame. Il proclame un idéal tragique qu'il déclare être le seul possible. Il en fait le seul genre légitime ne voyant dans tous les autres que des empiétements sur des terrains étrangers, par exemple sur celui de l'épopée. C'est là son souci constant, et il le dit clairement à Mendelssohn qui, lui, voyait bien plus les points d'attache qui réunissent, que les différences qui séparent. »Pourquoi voulons-nous sans nécessité embrouiller les genres de poèmes et faire passer les limites des uns dans celles des autres?« [1]).

Lorsqu'on lit Lessing sérieusement, lorsqu'on se sent gagné d'une vive sympathie pour ce lutteur acharné, mais probe, et pour cette intelligence remarquable, on ne peut ne pas ressentir un sentiment de mélancolie. Son plus grand ennemi est en lui-même: il arrive un moment, où son intelligence même, se dresse contre lui et contre elle même. C'est le moment, où son système lui paraît assez parfait, assez achevé, pour que tout son labeur aille non à l'élargir pour y faire entrer de nouveaux faits, mais à interpréter la nature de ceux-ci pour nier leur nouveauté et les faire entrer de force dans le système qui les attend sans s'y adapter.

Diderot, créateur infatigable d'hypothèses et de vues générales, ne manque pas de suivre bien des fois un procédé semblable et d'adapter les faits au système; pourtant s'il en est satisfait pour le moment, il n'y pense plus le lendemain. Quitte à dire le contraire de ce qu'il a dit la veille, il n'abdique jamais le droit de critique envers lui-même. Le mal commence là où l'auteur pose en canon les résultats trouvés par

[1]) Lessing à Mendelssohn, 18 décembre 1756: »Warum wollen wir die Arten der Gedichte ohne Not verwirren und die Grenzen der einen in die andern laufen lassen?« *ed. cit.*, vol. XI, p. 84.



lui-même. Tel est le cas pour Lessing, tout au contraire de Diderot.

Cet esprit de système, ce raisonneur que paraît être Lessing comparé avec Diderot critique, a une supériorité considérable sur Diderot considéré en artiste créateur: c'est là une des surprises que nous prépare Lessing. Pour mesurer cette supériorité, il suffit de comparer le *Fils naturel* ou le *Père de famille* à *Emilia Galotti* ou surtout à *Minna von Barnhelm.* Les personnages de Diderot malgré leur chasse au naturel sont bien schématiques et exsangues en comparaison de Tellheim ou de Minna. Cette chasse au naturel que nous voyons dans les pièces de Diderot fait bien l'impression d'être toute théorique; les caractères, les scènes et les pièces en général ne font voir que trop que ce ne sont là que des exemples pour les théories de l'auteur.

Pourtant, nous ferions certainement mieux de parler ici de l'infériorité de Diderot dramaturge, plutôt que de Diderot artiste. Dans tout le domaine de l'art qui avoisine la critique, Diderot est assurément le plus grand artiste du siècle. Il ne suffit pas ici de comparer le *Laokoon* aux *Salons* qui appartiennent pleinement à la critique, tout en possédant des traits d'une œuvre d'art; il faut avant tout appeler l'attention sur le *Neveu de Rameau* qui, sur le fond d'un morceau de critique d'art, de théâtre et de mœurs fait ressortir en relief une créature munie d'os et de sang, vive, fine, n'étant guère dépourvue de chair et de nerfs comme le sont les figures des deux pièces de Diderot. Le *Neveu de Rameau* est une des meilleures créations du siècle; la plume énergique et nerveuse de Diderot nous a donné ici une de ces figures qui personnifient leur siècle sans avoir rien d'une abstraction morne et froide.

Par contre, répétons le encore une fois, il était impossible à Diderot de créer de fortes et vives figures dramatiques: son théâtre est presque impossible à lire aujourd'hui. Or, ce qui lui manquait à ce propos, Lessing le possédait au point de créer des pièces et des types qui ont résisté à un siècle et demi et qu'on peut voir et entendre avec plaisir aujourd'hui encore. Diderot avait une nature trop improvisatrice et trop primesautière pour dresser un drame où les caractères fussent fixés de

toute pièce et dussent se maintenir pendant un laps de temps assez prolongé pour pouvoir se retrouver eux-mêmes dans mille conditions variées, dans l'exposition autant que dans le conflit ou la solution du nœud dramatique. Ce qui lui réussissait parfaitement, c'étaient des figures ébauchées dans un moment d'entrain, d'enthousiasme et de verve; des figures n'étant que des impressions personnifiées. Si Diderot n'a pas écrit Emilia Galotti et Minna v. Barnhelm, Lessing n'eût certainement pas écrit le *Neveu de Rameau.* Ce qui lui manquait en verve et en tempérament nerveux, il le remplaçait par un travail assidu et une observation patiente. Il rassemblait caillou par caillou, et arrivait ensuite à en faire de belles constructions proportionnées, où son observation alerte et aiguisée savait faire entrer de la vie — selon les préceptes mêmes que Diderot énoncera dans son *Paradoxe* et qui étaient, nous le savons, ceux de Lessing.

La production créatrice et la production critique ne sont guère séparées chez Diderot; elles forment un entier de travail et de pensée qui penche une fois vers la critique, une fois un peu plus vers l'art créateur. De là, les côtés faibles de son art, et les côtés forts de sa critique, qui ne s'oublie pas en systèmes fixes, réveillée qu'elle est toujours par des accents de réalité artistique.

Chez Lessing nous rencontrons tout le contraire. La partie critique et la partie créatrice de son esprit sont strictement séparées: elles ne travaillent guère ensemble; il y a telle période où l'une prend le dessus, il y a telle époque où c'est elle qui succombe. Aussi lorsque l'auteur se sent en verve de créer des figures dramatiques, il oublie ses idées critiques, sinon totalement, et il s'en faut, du moins bien davantage que ne le fait Diderot. Nous ne le voyons pas autant dans *Emilia Galotti,* un peu sèche et se ressentant des théories critiques de l'auteur, que dans la très vivante *Minna v. Barnhelm.* Par contre, lorsque Lessing passe aux travaux critiques, il s'enfonce aisément dans des abstractions raisonnées qui ne tiennent pas toujours compte de la pratique et de l'expérience fournie par les œuvres mêmes.

Lessing ressortirait singulièrement appauvri de ces lignes, si nous ne signalions encore un côté imposant de ses travaux.

Nous pensons à ses travaux théologiques. Il ne nous appartient pas d'en parler en détail. Disons seulement qu'il voua la dernière partie de sa vie, brisée par des malheurs domestiques, à la philosophie, et surtout à la théologie. Rattachant à l'idée qu'il s'était faite de son Dieu, une théorie de transmigration des âmes et d'un travail social, prolongé au delà d'une existence humaine, il s'occupa aussi de vastes questions de rapports sociaux; ces préoccupations aboutirent à une tolérance des plus larges et à une apologie de l'idéal franc-maçonique, compris de la sorte. L'idée qu'il émet du développement de l'histoire comme initiation graduée de l'homme par Dieu le met entre les devanciers d'une branche importante de la philosophie de l'histoire du XIXe siècle.

Il y a une ascension continue dans la vie intellectuelle de Lessing. Ayant commencé par des chansons d'amour et de gaieté, passant par le journalisme, par des études d'antiquaire et d'esthéticien, par ses grands travaux critiques et ses grandes créations dramatiques, il arrive à *Nathan* et à des travaux théologiques qui l'attirèrent au nom de la morale. La dernière partie de sa vie se trouva consacrée à la recherche de vérités morales; il en aima moins le fruit que la recherche elle-même. Rien ne nous laissera une impression plus respectueuse de Lessing que son aveu célèbre: Si Dieu me montrait dans une main la vérité trouvée, et dans l'autre la recherche, je choisirais celle-ci

---

CHAPITRE II.

L'oeuvre critique. Les rapports des arts plastiques et de la poésie: le *Laokoon*.

Lessing hat zum erstenmal in grossen Zügen die Grenzen zwischen Malerei und Poesie gezogen.
(T. A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig, 1901).

Il ne faut point considérer le *Laokoon* de Lessing[1]) en traité suivi et complet; il ne fut pas écrit comme tel, nous le savons du propre aveu de l'auteur. Il appelle son ouvrage une série de notes, et les dit formées »au hasard des lectures, plutôt que d'après un développement méthodique de principes généraux«; ces notes ne sont même pas ordonnées, comme il l'avoue, et ne pourraient que servir à un livre, n'en étant guère un. Lessing justifie son procédé en disant que les Allemands ne manquent pas de livres systématiques[2]).

Il ne faut pas s'attendre non plus à une causerie, où l'ordre rigoureux ne serait que caché, mais n'en existerait pas moins. Le *Laokoon* est un ouvrage sans unité rigoureuse. La charpente du livre, les chapitres contenant et développant les pensées de l'auteur sur »les limites de la peinture et de la poésie«, sont souvent entourés d'une touffe de notes historiques,

[1]) Pour toute la partie consacrée à Lessing v. avant tout: Erich Schmidt, *Lessing*, Berlin 1909. Waldemar Oehlke, *Lessing u. seine Zeit*, München 1919; v. aussi: Léon Crouslé, *L. et le goût français en Allemagne*, Paris 1863. Emile Grucker, *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allem.*, Paris 1883—96. Erich Schmidt, *Diderot u. Lessing* (*Gegenwart*, 1882 Nr. 9—10).

[2]) (Folgende Aufsätze). »Sie sind zufälliger Weise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lectüre, als duch die methodische Entwickelung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es wird also mehr unordentliche Collectanea zu einem Buche, als ein Buch«. *ed. Blümner*, p. 148.

archéologiques et autres, qui ne participent que de loin ou pas du tout aux idées fondamentales du livre. L'auteur n'était pas sans se rendre compte de ceci encore: »D'autres petites digressions sur différents points de l'histoire de l'art ancien se rapportent moins à mon plan, et ne figurent ici, que parce que je n'espérais jamais pouvoir leur trouver une meilleure place« [1]).

Pour qui demanderait quel est le nombre de ces notes et digressions n'ayant pas de rapport direct avec le sujet du *Laokoon*, ce qui serait très justifié, nous insérons quelques chiffres statistiques: sur les vingt-neuf chapitres de l'ouvrage, il y en a à peu près dix qui n'ont aucun rapport, ou un rapport très éloigné avec les idées principales. Ces dix chapitres forment soixante et onze pages sur les deux cent quatre du livre, c'est à dire un peu moins que la troisième partie [2]).

Après ces quelques remarques générales, nous passons aux idées fondamentales de l'ouvrage. Le titre vient du célèbre groupe antique qui donna à l'auteur le point de départ et l'occasion première de fixer les limites entre la peinture et la poésie. Winkelmann (*Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke*, 1755) remarquait que si le Laocoon du statuaire ne crie point comme le fait celui de Virgile, mais soupire seulement, c'est que les artistes voulaient lui faire exprimer la force et la grandeur d'âme. Lessing prouve abondamment que tel ne pouvait être le cas, vu que les anciens ne rougissaient point de pleurer. La raison en est autre: le beau est la règle la plus haute de l'art; le visage contracté par un cri de douleur n'aurait pu être beau; les auteurs du

---

[1]) »Andere kleine Ausschweifungen ueber verschiedne Punkte der alten Kunstgeschichte, tragen weniger zu meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen kann«. *Ibid.*, p. 148—9.

[2]) Les chapitres V—VI s'occupent de la question archéologique de la date du Laocoon et de sa priorité éventuelle envers le poème de Virgile; les chap. VII—X polémisent en détail avec le *Polymetis* de Spence, et c'est ici qu'on pourrait trouver certains détails pouvant être rapportés à la charpente principale, par. ex. quelques observations sur les attributs allégoriques dans la poésie (X chap.); enfin les quatre derniers chapitres à propos de l'*Histoire* de Winckelmann, reviennent aux questions archéologiques des chap. V—VI et traitent d'autres détails encore moins en rapport avec le reste. L'ouvrage aurait pu finir au XXV[e] chapitre.

Laocoon ont ainsi sacrifié l'expression à la beauté. Lessing voit dans son hypothèse un exemple pour la »edle Einfalt und stille Grösse«, »la noble simplicité et la tranquille grandeur« que Winkelmann considérait comme caractères principaux de la sculpture ancienne.

Lessing entreprend ainsi une lutte en règle contre l'expression dans l'art, autrement dit, contre ce que nous sommes habitués à appeler aujourd'hui, le »caractéristique« dans l'art, c'est à dire l'expression se servant de fin à elle-même, sans autre égard à quoi que ce soit. Quelles sont les raisons à l'appui citées par Lessing? Premièrement, en ce qui concerne la douleur (c'est le cas du Laocoon), l'artiste ne peut choisir comme sujet son point culminant. Il faut laisser à l'imagination du spectateur la possibilité de dépasser ce qu'elle a devant elle; or, raisonne Lessing, si mise en présence du point culminant de douleur et de souffrance, l'imagination veut aller au delà, elle ne pourra plus s'imaginer qu'un corps brisé par cette souffrance. L'argument est ingénieux, encore que spécieux. D'abord est-il exact que l'imagination tende à dépasser l'œuvre d'art dans le temps, c'est à dire, qu'elle tende à se demander ce qui arrivera **après** le moment représenté? Ne se dirige-t elle pas plutôt vers le passé pour rêver aux circonstances qui amenèrent une telle souffrance? Puis, si cette douleur représentée semble pour l'art et l'artiste être poussée aux dernières limites, il n'en est pas de même pour l'imagination du spectateur. Celle-ci dans son action et ses moyens est pleinement infinitésimale, c'est à dire qu'elle peut se représenter des choses qui sont au delà de la puissance de l'art. Entre le point suprême représenté par l'art et le corps brisé, elle ne se trouve guère privée de ressources.

Pourtant cet argument n'est pas le seul. Lessing le fait suivre immédiatement d'un autre, bien plus important, celui du **moment** dans la peinture. Si le premier argument n'était qu'une courte parenthèse à laquelle l'auteur ne reviendra pas, celui-ci forme la pierre angulaire du système et de l'ouvrage: c'est sur elle que roulera tout le *Laokoon*.

Il s'agit ici de l'opposition bien connue de l'art plastique à la poésie, de l'opposition consistant en ce que l'art plastique doit se borner à un moment, et se trouve ainsi être un



art simultané, tandis que la poésie, étant consécutive par définition, possède une pleine liberté pour dérouler son objet au delà du moment, dans le passé, aussi bien que dans l'avenir.

Ce qui ainsi n'est pour la poésie qu'un chaînon, trouvant son complément nécessaire dans ses voisins, devient pour l'art plastique un tableau unique et définitif, et ne peut, pour ceci, représenter un état passager, transitoire et fugitif qui ne puisse s'expliquer par lui-même. Or, c'est pour cette raison que, le rire ainsi que le pleur ne formant pas d'états durables pour l'homme, le Laocoon hurlant de douleur, aussi bien que le portrait de Lamettrie riant en Démocrite, ne peuvent devenir de vrais chefs-d'œuvre de l'art.

Le *Laokoon* est avant tout une œuvre de polémique. L'auteur polémise contre tous ceux qui outrepassent les limites indiquées entre la peinture et la poésie. Une de ses nombreuses victimes, le comte de Caylus, ne pouvait manquer d'offrir beau jeu à sa critique. Le comte de Caylus, il est presque inutile de le rappeler, avait conseillé aux peintres de piller Homère afin de trouver des sujets de tableaux; il avait agi ainsi en ***ut pictura poesis*** personnifiée et incarnée, d'autant plus qu'il exigeait du peintre une imitation rigoureuse de tous les détails trouvés dans le modèle poétique, et même de leur ordonnance. Nous ne pouvons ni ne voulons suivre Lessing dans tous les détails de la polémique dirigée contre Caylus, où il prouve abondamment l'absurdité de son idée; nous nous bornerons à en faire ressortir les quelques traits principaux qui, se reliant à la théorie du moment, nous amèneront aux chapitres XVI—XVII, où celle-ci se trouve pleinement énoncée.

L'expérience et l'histoire de l'art démontrent que les peintres choisissent de préférence des sujets connus. Il en doit être ainsi, car 1° le tableau vaut plus par l'exécution que par l'idée, et 2° le peintre traitant un sujet connu a plus de liberté, ne devant point consacrer une partie de son effort à rendre le sujet compréhensible aux yeux du public. S'il en est ainsi, il ne faut pas battre le terrain pour trouver de nouveaux sujets de tableaux, comme le fait le comte de Caylus; la peine en est perdue.

D'ailleurs rien de plus erroné que d'identifier un tableau poétique avec un tableau plastique. Pour le cas spécial de Caylus jugez que tout le puissant procédé, par lequel Homère peut

faire jouer en un accord et une harmonie les deux ressorts des puissances naturelles et surnaturelles, doit être perdu en peinture. Comment le peintre arriverait-il à différencier les hommes et les dieux, comment, pour prendre un exemple concret, arriverait-il à rendre invisibles les dieux invisibles d'Homère? Comment arriverait-il à faire voir dans Minerve la force qui lui permet de lancer une grosse pierre qu'aucun mortel n'aurait pu soulever? Comment arriverait-il à rendre la grandeur de Mars qui, étendu par le coup de Minerve, couvre à lui tout seul, plusieurs lieues de terrain? Ainsi il est certain que, si les ouvrages immortels d'Homère arrivaient à se perdre, et s'il n'en restait qu'une galerie de tableaux faits à la manière de Caylus, nous ne pourrions aucunement juger d'après ceux-ci de la valeur pittoresque des poèmes homériques. C'est encore ce qui explique le fait, que Caylus condamne absolument les tableaux de Milton, qui a créé pourtant la plus belle épopée après l'épopée homérique: le pittoresque de Milton n'est aucunement plastique et reste entièrement inattingible au peintre. Il ne s'agit que d'éviter un malentendu: »Un tableau poétique n'est pas nécessairement ce qu'on pourrait changer en un tableau matériel; ce que nous appelons un tableau en poésie, c'est chaque trait, chaque réunion de plusieurs traits, au moyen desquels le poète nous rend son objet présent, au point que nous nous en rendons mieux compte que de ses paroles« [1].

Ainsi les différences sont nombreuses entre la poésie et les arts plastiques; reste à en formuler en détail les raisons.

Lessing avance, et nous le savons déjà, que la poésie et la peinture diffèrent par les moyens qu'elles emploient: l'une les paroles, l'autre les figures et les couleurs; la poésie s'appuie ainsi sur le temps, et la peinture sur l'espace. Le XVI[e] chapitre du *Laokoon* étant celui où l'auteur expose sa théorie le plus

---

[1]) »Ein poetisches Gemählde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, dass wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewusst werden, als seiner Worte, heisst malerisch, heisst ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahiren lassen« *ed. cit.*, p. 247—8.



distinctement, en formules strictes et brèves, nous lui laissons la parole: »...si, sans nul doute possible, les signes doivent posséder des rapports commodes avec les objets indiqués, il est clair que des signes rangés à côté l'un de l'autre (nebeneinander) ne peuvent signifier que des objets rangés en entier ou dans leurs parties à côté l'un de l'autre, et que, par contre, les signes se suivant successivement (aufeinander folgende) ne peuvent exprimer que des objets qui se suivent successivement en entier ou dans leurs parties. Les objets, qui existent, en entier ou dans leurs parties, à côté l'un de l'autre, s'appellent corps; par conséquent ils forment avec leurs qualités visibles le sujet spécial de la peinture. Les objets qui se suivent successivement, en entier ou dans leurs parties, se nomment en général actions; par conséquent les actions sont le sujet principal de la poésie«[1]).

Toutefois, chaque corps existe nécessairement non seulement dans l'espace, mais encore dans le temps, comment l'exprimer dans les arts plastiques? Chaque phénomène mome ıtané étant l'effet de ce qui le précède et pouvant être cause de ce qui lui succède, »peut ainsı former le centre d'une action«; cette action devra être présentée par la peinture, mais seulement »andeutungsweise«, en étant légèrement signalée au moyen de corps visibles.

D'autre part les actions ne peuvent exister sans être intimement attachées à certaines créatures. Dans ce sens la poésie doit aussi représenter des corps, mais seulement en les signalant au moyen d'actions.

Qu'est-ce à dire? »La peinture ne peut choisir dans ses compositions coexistantes qu'un moment unique de l'action, il faut donc qu'il soit le plus significatif et le plus à même de

[1]) »...wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniss zu den Bezeichneten haben müssen: So könnten neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände die neben einander, oder deren Teile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen. — Gegenstände, die neben eieander oder deren Teile neben einander existiren, heissen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerei. — Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heissen ueberhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie«. (*Ibid.*, p. 250—1).

faire comprendre ce qui précède aussi bien que ce qui succède· De même, la poésie dans ses imitations consécutives ne peut user que d'une qualité unique d'un corps, et doit, par conséquent, choisir celle d'entre toutes, qui en éveille l'image la plus claire (»das sinnlichste Bild«) et qui le présente du côté qu'elle désire« [1]).

Remarquons d'une fois, que si l'admission d'un moment unique pour un tableau de peinture doit être considérée comme juste, le même procédé transporté à la poésie est défectueux en sa base. On peut admettre que l'action caractéristique pour la poésie doit être sa tâche principale, que par conséquent, les objets doivent, en quelque sorte, être décrits au moyen de l'action même; mais de ceci ne résulte nullement le postulat d'un caractère unique à décrire. Cela peut être aussi bien trop, que trop peu, et cela ne ressort nullement des prémisses de l'auteur.

Il y a encore une différence entre les moyens dont se sert la poésie et ceux dont se servent les arts plastiques: si les seconds sont naturels, les premiers sont toujours symboliques, sont toujours des signes de convention. Reste à savoir si la poésie ne pouvant représenter un objet au moyen de signes naturels, n'arriverait point à le faire à l'aide de signes symboliques. C'est ce que nie le XVII[e] chapitre du *Laokoon*. Lessing prouve, cette fois, sa théorie d'une manière psychologique, en ayant recours à la réceptivité esthétique de l'auditeur comparée à celle du spectateur.

La poésie n'est pas la prose: elles diffèrent par l'impression différente qu'elles doivent éveiller. La différence est dans la vivacité nécessaire d'une impression poétique; la prose ne doit que faire comprendre, la poésie doit éveiller notre attention, notre imagination et notre sensibilité. Or, il faut ménager la réceptivité poétique de l'auditeur. Lorsque le peintre nous présente une figure avec tous les mille détails de son aspect,

---

[1]) »Die Malerei kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muss daher den prägnantesten wählen, aus welchen das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird. Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muss daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht«. *Ibid.*, p. 251—2.



autant nature que costume, il ne nous fatigue pas: tous ces détails nous frappent simultanément, nous pouvons les voir d'un coup d'œil, les envelopper d'un regard. Il en est tout autrement de la poésie. Procédant par successivité, elle nous offre tous ces mêmes détails, un par un, et — pour obtenir une impression totale — elle nous oblige à ramasser, par nos propres forces toutes nos impressions consécutives en un faisceau, elle exige de nous un travail synthétique. Or, jamais l'impression factice, puisque résultante d'un travail rassemblant des impressions périmées, n'égalera en force une impression simultanée, donc réelle.

Toutes ces théories, tous ces chaînons logiques, ne laissent pas d'éveiller certains doutes, certaines appréhensions sur leur trop grande simplicité envers l'enchevêtrement des procédés artistiques. Lessing nous dit lui-même qu'il ne leur aurait pas prêté une trop grande attention, si ce n'était Homère, qui, selon lui, s'adaptait entièrement à ces principes. Ceci touche, nous le voyons, à l'aspect de la question concernant la poésie. Citons d'après Lessing quelques exemples tirés de la lecture d'Homère: l'interprétation de ces exemples appartient aux pages les plus belles et les plus judicieuses de l'auteur. Le procédé habituel d'Homère consiste à dérouler ses tableaux poétiques non simultanément, mais successivement, autrement dit à faire participer les objets décrits à une action. C'est ainsi que voulant nous faire voir le char de Junon, le poète le fait dresser à Hébé, pièce par pièce sous nos yeux: nous la voyons monter les roues, les axes, le siège, mettre les courroies etc., jusqu'à ce que le char soit formé. De même nous apprenons à connaître les vêtements d'Agamemnon, non par une description, mais en le voyant s'habiller. Au lieu de nous reproduire l'aspect du sceptre royal, Homère nous donne son histoire: nous le voyons travaillé par Vulcain, resplendissant dans les mains de Jupiter, devenu le bâton de commandement dans la main de Pelops, puis houlette dans la main du pacifique Atrée. Et ainsi de suite, Lessing ne manque pas d'exemples et il dit ne point les épuiser [1]).

Pourtant, et malgré tous ces exemples qui l'affermissent dans l'idée de l'ostracisme auquel il voue toute description poétique, et d'autre part tout mouvement et tout transitoire dans

[1]) chap. XVII.

l'art plastique, Lessing fait certaines concessions sur ces limites si distinctement et si rigoureusement tracées entre les deux arts. Il compare les deux domaines, aux terrains voisins de deux propriétaires qui, tout en gardant jalousement leurs frontières et en les préservant de toute infraction grossière, n'en ont pas moins d'indulgence pour quelques petits incidents de voisinage[1]).

Ainsi, tous les personnages d'un tableau ne doivent peut-être pas avoir la position, qu'ils devraient avoir réellement, lors de la situation donnée. Lessing cite ici une observation de Raphael Mengs dont il aurait pu trouver l'esprit chez bien d'autres à partir de Shaftesbury, à savoir qu'une figure appartient à différents moments par les différents plis que prennent les draperies de ses vêtements[2]).

Egale tolérance partielle pour la poésie. Lorsque, peu auparavant, Lessing observait que le poète a le droit de relever une qualité descriptive de l'objet, il en tirait tout naturellement le postulat de l'unité inévitable de l'épithète, ce qu'il disait être observé par Homère. Pourtant, Homère lui-même fait accompagner bien que rarement le substantif. de deux, trois, et même quatre épithètes. Lessing pousse maintenant l'esprit de tolérance jusqu'à des limites qui nient presque le fait. Pourquoi, dit-il, le poète ne pourrait-il employer deux, trois et même quatre épithètes? La seule condition nécessaire est que la langue s'adapte à un tel procédé; il lui faut pouvoir exprimer quelques épithètes en un mot, comme c'est le cas pour le grec et non pour le français, ou encore rejeter l'épithète avant ou après le sujet, comme nous le voyons de nouveau dans le grec, et non dans la langue allemande. Dans le cas propice où la langue se prêterait à ce procédé, les épithètes descriptives se suivraient avec une telle rapidité et dans une telle proximité, qu'on croirait les percevoir simultanément[3]).

La laideur forme une autre exception à la théorie de Lessing. L'exception n'est que partielle d'ailleurs, ne concernant que la poésie, puisque l'art plastique, nous nous en souvenons, est entièrement voué au beau, au point d'en exclure l'expres-

---

[1]) p. 267.

[2]) p. 267—8.

[3]) ch. XVIII, p. 268=9.

sion caractéristique. La laideur peut entrer dans la poésie sous forme de description. Pourquoi? C'est que si la description est nuisible au beau, en ce qu'elle en affaiblit l'impression, elle ne peut qu'aider la laideur pour la même raison. Etant amoindrie, la laideur devient moins repoussante. Ajoutez que la laideur, pourvu qu'elle n'aille pas jusqu'au dégoûtant, est un moyen efficace pour créer le risible aussi bien que l'effrayant. Ramassant ses observations dans un exemple, Lessing félicite Homère d'avoir créé Thersite, tandis qu'il blâmerait un peintre qui en aurait fait le portrait [1]).

Nous pensons n'avoir omis aucune idée importante du *Laokoon*. Si on nous demandait de rassembler en quelques traits syllogistiques les idées citées, nous le ferions à peu près de la manière suivante. Au centre de la pensée de Lessing nous voyons la théorie du moment, d'où résulte la simultanéité des arts plastiques et la successivité de la poésie. Cette théorie, appliquée aux arts plastiques, fait exclure à Lessing tout ce qui est transitoire; il l'exclut en lui enlevant l'appellation de »beau« réservée à l'aspect durable d'un objet, comme étant le seul qui soit compréhensible par lui-même, sans l'aide des circonstances ambiantes qui le précèdent ou lui succèdent. Cette même théorie appliquée à la poésie en supprime toute description pittoresque, dans le sens de description simultanée, et ceci au nom de la puissance restreinte que possède l'imagination humaine de se remémorer en un tableau synthétique ce qu'elle reçut en elle successivement.

Il s'agirait maintenant de fixer l'originalité absolue ou relative de cette théorie observée dans ses deux applications. A cette fin, il nous faut reporter le lecteur au cinquième chapitre de notre première partie, dans lequel nous nous occupions des arts plastiques dans leur opposition à la poésie. Avec l'aide des faits que nous rapportions en cet endroit, nous essayerons de retrouver la pensée de Lessing avant lui. Toutefois remarquons dès l'abord, que nous ne voulons nullement rechercher en détail les sources du *Laokoon*; nous ne voulons que savoir,

---

[1]) ch. XXIII, p. 304.

si Lessing apporta du nouveau à la pensée du siècle, et s'il ajouta quelque chose d'inexistant dans la critique qui le précéda?

La pleine connaissance de la différence fondamentale séparant les deux arts n'était pas inconnue, encore bien avant Lessing, ainsi que nous nous en souvenons. Nous la trouvons chez Shaftesbury, Dubos, Jonathan Richardson, Harris aussi bien que chez Diderot[1]). De même pour les quelques restrictions, ou les quelques violations de frontière que Lessing per-

---

[1]) Dubos *loc. cit.*, vol. I, p. 81—2. »Comme le tableau qui représente une action ne nous fait voir qu'un instant de sa durée, le peintre ne saurait atteindre au sublime que les choses qui ont précédé la situation présente, jettent quelquefois dans un sentiment ordinaire... la poésie peut employer ce merveilleux qui naît des circonstances et qu'on appellera, si l'on veut, un sublime de rapport«.

J. Richardson, *The theory of painting*, 1715, *ed. cit.*, p. 28: »The picture being to represent but one instant of time, no action must be represented which cannot be supposed to be doing in that instant«.

Harris, *Discourse on Music, Painting and Poetry*, 1744, *ed. cit.*, p. 57; »...its mode of imitating being always motionless, there must be subtracted from these the mediums of motion«.

Quant à Diderot, il nous faut distinguer les textes qui étaient accessibles à Lessing, et ceux qui ne pouvant lui être connus, ne doivent être pris en considération que comme données nous montrant à quoi la pensée européenne eût pu arriver sans l'aide du *Laokoon*. A la première catégorie de textes appartiennent tous ceux qui parurent avant 1766. La *Lettre sur les sourds-muets*, 1751, p. 385—6, pose la question en toute clarté: »Ils veulent que je leur dise encore pourquoi une peinture admirable dans un poème deviendrait ridicule sur la toile? Par quelle singularité le peintre qui se proposerait de rendre avec son pinceau ces beaux vers de Virgile: »Interea magno misceri« etc. (Aeneid. I, 128) ...ne pourrait prendre le mouvement frappant, celui où Neptune élève sa tête hors des eaux? Pourquoi le dieu, ne paraissant alors qu'un homme décolté, sa tête si majestueuse dans le poème, ferait-elle un mauvais effet sur les ondes? Comment arrive-t-il que ce qui ravit notre imagination déplaise à nos yeux? La belle nature n'est donc pas une pour le peintre et pour le poète? — *Encycl.* art. *Composition* (1751): »La loi de cette unité est beaucoup plus sévère encore pour le peintre que pour le poète: on accorde 24 heures à celui-ci ...Mais le peintre n'a qu'un instant presque indivisible«. L'article *Encyclopédie* doit être rapproché de l'argumentation rigoureusement logique avec laquelle Lessing commence l'exposition de sa théorie principale au XVI[e] chapitre: »...la peinture étant permanente, elle n'est que d'un état instantané. Se propose-t-elle d'exprimer le mouvement le plus simple, elle devient obscure... Quelle que soit... la variété d'une action il y a toujours une certaine collection de termes qui

met à la peinture, nous les trouvons, touchant le passé et le futur, chez Shaftesbury, Harris et Diderot[1]).

Cette différence entre les deux arts, appliquée aux arts

la représente; ce qu'on ne peut dire de quelque suite ou groupe que ce soit. Multipliez tant qu'il vous plaira ces figures, il y aura de l'interruption; l'action est continue, et les figures n'en donneront que des instants séparés, laissant à la sagacité du spectateur à en remplir les vides. Il y a la même incommensurabilité entre tous les mouvements physiques et toutes les représentations réelles qu'entre certaines lignes et les suites de nombres. On a beau augmenter les termes entre un terme donné et un autre, ces termes restant toujours isolés, ne se touchant point, laissant entre chacun d'eux un intervalle, ils ne peuvent jamais correspondre à certaines quantités continues. Comment mesurer toute quantité continue par une quantité discrète? Pareillement, comment représenter une action durable par des images d'instants séparés?«

[1]) Shaftesbury: ***Notion of the historical draught or tablature of the judgment of Hercules***, *ed. cit.*, vol. III, p. 355: »notwithstanding the ascendency or reign of the principal and immediate passion, the artist has power to leave still in his subject the tracts or footsteps of its predecessor: so as to let us behold not only, a rising passion together with a declining one; but what is more, a strong and determinate passion, with its contrary already discharg'd and banish'd... The body, which moves much slower than the mind, is easily outstrip'd by this latter; and the mind on a sudden turning it-self some new way, the nearer situated and more sprightly parts of the body (such as the eyes, and muscles about the mouth and forehead) may leave the heavier and more distants parts to adjust themselves and change their attitude some moments after«.

Harris, *loc. cit.*, p. 63—4 permet à la peinture de représenter »all actions and events, whose integrity or wholeness depends upon a short and self-evident succession of incidents... if the succession be extended, then such actions at least, whose incidents are all along, during that succession similar... Now such events may be well imitated all at once; for how long so ever they last, they are but repetitions of the same«.

Diderot parle de la possibilité de ces exceptions dans son ***Essai sur la peinture*** faisant suite au ***Salon*** de 1765, qui ne fut publié qu'en 1795: »Il y a seulement quelques circonstanees où il n'est ni contre la vérité, ni contre l'intérêt, de rappeler l'instant qui n'est plus, ou d'annoncer l'instant qui va suivre. Une catastrophe subite surprend un homme au milieu de ses fonctions; il est à la catastrophe, et il est encore à ses fonctions... comme sur un visage où régnait la douleur et où l'on a fait peindre la joie, je retrouverai la passion présente confondue parmi les vestiges de la passion qui passe; il peut aussi rester, au moment que le peintre a choisi, soit dans les attitudes, soit dans les caractères, soit dans les actions, des traces subsistantes du moment qui a précédé« (vol. X, pp. 497, 499).

plastiques, en exclut, selon Lessing, le transitoire, comme n'étant point assez compréhensible en soi; à ce sujet, l'auteur du *Laokoon* put trouver des lignes intéressantes chez Shaftesbury et Diderot [1]). D'autre part l'unique moment de la peinture a pour résultat que le peintre, afin d'être compréhensible, ne devrait choisir que des sujets connus, opinion partagée par Dubos et Harrris [2]). Rien ne sert de meilleur exemple pour la violation des limites de la part de la peinture, que le succès des allégories, contre lequel Lessing dirige en par ie son ouvrage (cfr. *Vorrede ed. c.* 147); nous avons vu l'allégorie critiquée de même par Shaftesbury, Dubos et Diderot [3]). — La poésie ne se trouve

[1]) La question même que traite Shaftesbury dans son *Hercule* n'est autre que de décider lequel des quatre moments proposés par lui comme sujet de tableau, est le plus significatif comme raccourci de toute l'action (cfr. l'édition Blümner du *Laok.*, *Einl.*, p. 24). — Diderot dans sa *Lettre sur les sourds-muets* présente un sujet traité de diverses manières puisque dans des moments différents, par la poésie, la peinture et la musique; la peinture comme instantanée doit rechercher le moment qui est le plus explicite. C'est encore l'*Essai sur la peinture* qui nous montre à quel point la pensée de Diderot était proche de celle de Lessing: le moment unique choisi par le peintre doit être le plus significatif pour l'action entière ou les sentiments de la personne représentée, à cette fin »...il faut prendre les choses dans l'état qu'elles ont d'une manière la plus durable«, (vol. X, p. 483). »Un portrait peut avoir l'air triste, sombre, mélancolique, serein, parce que ces états sont permanents; mais un portrait qui rit est sans noblesse, sans caractère, souvent même sans vérité, et par conséquent une sottise. Le ris est passager. On rit par occasion; mais on n'est pas rieur par état«. (X. 510). Comparez ce que Lessing dit à propos du portrait de Lamettrie.

[2]) Dubos *loc. cit.*, vol. I, p. 101—4: Le poète peut facilement intéresser le spectateur à des personnages inconnus; »le peintre ne peut faire autre chose que de les lui faire reconnaitre. Nous avons parlé de l'indifférence des spectateurs pour le tableau dont ils ne connaissent pas le sujet«. C'est pour cette raison que le peintre devrait choisir premièrement les sujets bibliques, ensuite les sujets gréco-romains, et en dernier lieu les sujets nationaux. — Harris de même (*loc. cit.*, p. 64) réserve à la peinture: »all actions which are known and known universally, rather then the actions newly invented or known but to few... The reason is that a picture being (as has been said) but a point or instant, in a story well known the spectator's memory will supply the previous and the subsequent. But this cannot be done, where such knowledge is wanting«.

[3]) Shaftesbury (*loc. cit.*, vol. III, p. 381—2): »a historical and moral piece must of necessity lose much of its natural simplicity and grace, if anything of the emblematical or enigmatick kind be visibly and directly



point séparée de la peinture uniquement par la successivité à laquelle elle est nécessairement attachée, mais encore par ses moyens qui sont symboliques et de pure convention, fait qui était bien connu de Dubos, Harris et Diderot[1]). Nonobstant

---

intermix'd«. — Dubos élimine de la peinture toute allégorie incompréhensible, qui ne serait point consacrée par la tradition; elles »n'y doivent même entrer dans les occasions où l'on peut les introduire, que comme l'écu des armes ou les attributs des personnages principaux, qui sont des personnages historiques« (*loc. cit.*, vol. I, 179—80). Il ne manque pas de critiquer à ce sujet Rubens pour son cycle de Marie de Médicis, ainsi que le fera aussi Diderot. Celui-ci critique les allégories dans son *Salon* de 1761 (vol. X, p. 108): »Vous savez que je n'ai jamais approuvé le mélange des êtres réels et des êtres allégoriques... Les êtres réels perdent de leur vérité à côté des êtres allégoriques, et ceux-ci jettent toujours quelque obscurité dans la composition«. Sa critique de Rubens se trouve dans l'*Essai sur la peinture* (vol. X, p. 500) où il nous dit qu' »Il faudrait faire sortir de la bouche de chacun de ces personnages, comme on le voit à nos vieilles tapisseries de château, une légende qui dît ce qu'ils veulent«. Les deux textes cités ne pouvaient être connus de Lessing, il n'en est pas de même de l'art. *Composition* de l'*Encyclopédie*, où Did. suit de près Dubos dans la seule exception qu'il admet: »Il semble... qu'il ne soit guère permis de personnifier que celles (d'entre les qualités métaphysiques) qui l'ont toujours été« (vol. XIV, p. 202).

[1]) Dubos *loc. cit.*, vol. I, 381—2: »..la peinture n'emploie pas de signes artificiels, ainsi que le fait la poésie, mais bien des signes naturels. C'est avec des signes naturels que la peinture fait ses imitations«. — Harris *loc. cit.*, p. 58 n. c: »A figure painted or a composition of musical, sounds have always a natural relation to that, of which they are intended to be the ressemblance. But a description in words has rarely any such natural relation to the several ideas, of which those words are the symbols«. Diderot s'explique à ce sujet dans l'article *Encyclopédie* de l'Encyclopédie (vol. XIV, p. 433—5), article qui était accessible à Lessing. La poésie s'étend sur tous les objets et peut y entrer plus profondément, n'étant guère liée à un moment; la peinture »montre du moins« les choses »qu'elle figure; et si, au contraire, le discours écrit les désigne toutes, il n'en montre aucune. Les peintures des êtres sont toujours très incomplètes, mais elles n'ont rien d'équivoque, parce que ce sont les portraits mêmes d'objets que nous avons sous les yeux. Les caractères de l'écriture s'étendent à tout, mais il sont d'institution, ils ne signifient rien par eux-mêmes. La clef des tableaux est dans la nature, et s'offre à tout le monde; celle des caractères alphabétiques et de leur combinaison est un pacte dont il faut que le mystère soit révélé; et il ne peut jamais l'être complètement parce qu'il y a dans les expressions des nuances délicates qui restent nécessairement indéterminées«.

ceci, la poésie n'en est pas moins rivée à la successivité, ce qui l'oblige à éviter toute description sous peine de fatiguer et ennuyer l'auditeur ou le lecteur, autrement dit, de le priver de toute jouisssance esthétique, inconvénient que signalaient Dubos, Richardson, Harris aussi bien que Diderot[1]).

---

[1]) Dubos *loc. cit.*, vol. I, p. 383—4: »Les vers les plus touchants ne sauraient nous émouvoir que par degrés, et en faisant jouer plusieurs ressorts de notre machine les uns après les autres. Les mots doivent d'abord réveiller les idées dont ils ne sont que des signes arbitraires. Il faut ensuite que ces idées s'arrangent dans l'imagination, et qu'elles y forment ces tableaux qui nous touchent, et ces peintures qui nous intéressent. Toutes ces opérations, il est vrai, sont bientôt faites; mais il est un principe incontestable dans la mécanique, c'est que la multiplicité des ressorts affaiblit toujours le mouvement, parce qu'un ressort ne communique jamais à un autre tout le mouvement qu'il en a reçu«. Ce passage si important pour le XVII[e] chapitre du *Laokoon* ne se trouve pas mentionné parmi ses antécédents, ni par M. Blümner ni par M. Erich Schmidt dans sa monographie monumentale sur Lessing. Il en est de même pour un autre passage de Dubos (vol. I, p. 88—9), dans lequel il indique l'inconvénient pratique des descriptions poétiques: »On conçoit facilement comment un peintre varie par l'âge, le sexe, la partie, la profession et le tempérament, la douleur de ceux qui voient mourir Germanicus; mais on ne conçoit point comment un poète épique, par exemple, viendrait à bout d'orner son poème par cette variété, sans s'embarrasser dans des descriptions qui rendraient son ouvrage ennuyeux. D'ailleurs la poésie manque d'expressions propres à nous instruire de la plus grande partie de ces circonstances... Pour faire concevoir sans peine et distinctement tous ces détails, il faut les exposer aux yeux«. — J. Richardson *loc. cit.*, p 6: »Painting has another advantage over words, and that is, it pours ideas into our minds, words only drop them. The whole scene open at one view, whereas the other way lifts up the curtain by little and little«. *Ibid*,, p. 178: »...the ideas thus conveyed to us have the advantage, they come not by a slow progression of words, or in a language peculiar to one nation only; but with such a velocity, and in a manner so universally understood, that it is something like intuition, or inspiration; as the art by which it is affected resembles creation, things so considerable and of so great a price, being produced out of materials so inconsiderable, of a value near nothing«. Ce texte de même ne se trouve cité ni par M. Blümner ni par M. Erich Schmidt. — Harris, ainsi que le rappellent les deux auteurs cités, introduit une distinction détaillée entre les deux arts; nous citons à ce sujet quelques lignes de M. Blümner (*loc. cit. Einl.* p. 82—3) qui rend compte d'un premier *Discours* de Harris sur l'art en général. Les arts se distinguent entre eux d'après les différents rapports que prennent les parties d'une œuvre envers l'entier: „Diese Teile bestehen nämlich entweder zu gleicher Zeit zusam-

Ayant mis en regard des pensées principales du *Laokoon* les textes antérieurs, nous avons pu nous rendre compte que pas une des propositions fondamentales de l'ouvrage ne peut

---

men, sind coexistent, oder sie folgen nach und nach aufeinander, sind successiv (par. 56). Jede Wirkung, deren Teile nach und nach entstehen und deren Natur ihr Dasein und Wesen durch Veränderung erhält, nennen wir Energie; hingegen jede Wirkung, deren Teile alle auf einmal da sind und deren Natur und Wesen nicht in der Veränderung besteht, nennen wir ein Werk. (par. 58 fg.). Jede Kunst, deren Wirkung eine Energie ist, kann in ihrer Vollkommenheit nur während der Dauer der Energie wahrgenommen werden; hingegen wird die Vollkommenheit einer Kunst, deren Wirkung ein Werk ist, nich während der Energie, sondern erst nachher sichtbar (p. 63«. Il est d'autant plus étonnant que M. Blümner, qui voit en Harris un des auteurs qui eurent le plus d'importance pour Lessing, ne cite point les lignes suivantes, concernant la description poétique: »Painting shows all the minute and various concurrent circumstances of the event in the same individual point of time, as they appear in nature; while poetry is forced to want this circumstance of intelligibility, by being ever obliged to enter some degree of detail... in as much as this detail creates often the dilemma of either becoming tedious, to be clear; or if not tedious, then obscure«. *Discourse on music, painting and poetry* p. 79. — Diderot s'est opposé certainement avec plus de décision qu'aucun des auteurs cités aux abus de la description poétique; il l'a fait dans son *Salon* de 1767 qui, s'il n'était resté manuscrit, eût satisfait Lessing au plus haut degré, bien qu'il ne fasse nullement un système de ses opinions. „Ils ont dans la tête »Ut pictura poesis erit« et ils ne se doutent pas qu'il est encore plus vrai que »ut pictura poesis non erit«", dit-il des adeptes de l'identité des limites des deux arts; pourtant il ajoute une ligne qui n'est qu'à moitié dans l'esprit du *Laokoon*: »Ce qui fait bien en peinture, fait toujours bien en poésie; mais cela n'est pas réciproque«. Si le sujet d'un tableau peut être transposé en poésie, la manière dont il sera traité ne sera pas la même. Il semble être l'auteur du XX[e] chapitre du *Laokoon*, lorsqu'il demande aux poetes italiens: »si, avec leurs sourcils d'ébène, leurs yeux tendres et bleus, les lys du visage, l'albâtre de la gorge, le corail des lèvres, l'émail éclatant des dents, ces amours nichés en cent endroits d'une figure, on donnera jamais une aussi grande idée de la beauté?... Le vrai goût s'attache à un ou deux caractères, et abandonne le reste à l'imagination... Je sens vos détails, et je perds l'ensemble qu'un seul trait tel que le *vera incessu* de Virgile m'aurait montré... Je suppose qu'en commençant la longue et minutieuse description de sa figure, le poete en ait l'ensemble dans sa tête: comment nous fera-t-il passer cet ensemble? S'il me parle des cheveux, je les vois; s'il me parle du front, je le vois, mais ce front ne va plus avec ces cheveux que j'ai vus. S'il me parle des sourcils, du nez, de la bouche, des joues, du menton, du cou, de la gorge, je les vois, mais aucune de ces parties

être, considérée comme originale [1]). Reste à bien définir, quelles furent les additions que Lessing fit à la pensée de ses précurseurs.

Il fut le premier à ramasser les divers arguments épars qu'il pouvait trouver chez ses devanciers et à les lier en un entier. Le livre de Harris qui, nous l'avons dit, s'occupait plus spécialement encore des rapports entre les deux arts que ne le fit Dubos lui-même, n'en est pas moins un dialogue, qui ne traite la question que d'une manière légère, en causerie de littérateur distingué. Le *Laokoon* de Lessing, malgré son peu de soin de construction et d'unité que nous avons signalé après l'auteur lui-même, est sans doute, le premier livre scientifique qu'on ait consacré à ce sujet, et peut-être à un sujet esthétique en général. Le *Laokoon* est un ouvrage scientifique par la logique qui y règne dans toutes ses parties; nous ne rencontrons plus d'observations toutes personnelles, de sensations et d'impressions nous dévoilant l'âme dilettante d'un promeneur traversant d'un pas lent et aisé le champ des idées, comme c'était le cas pour Shaftesbury et Harris. Si nous trouvons des digressions, ce sont des digressions portant sur d'autres sujets que le sujet immédiatement en question, mais encore des digressions faites en pure argumentation, et non en déclamation, en narration ou en mots d'esprit. Tout l'ouvrage se compose d'arguments serrés les uns contre les autres et ne laissant d'espace entre eux pour rien d'autre que des arguments encore concernant quelque autre

---

qui me sont successivement indiquées, ne s'accordant plus avec l'ensemble des précédentes, il me force, soit à n'avoir dans mon imagination qu'une figure incorrecte, soit à retoucher ma figure à chaque nouveau trait qu'il m'annonce... Je dirai donc aux poètes: Ma tête, mon imagination ne peuvent embrasser qu'une certaine étendue au delà de laquelle l'objet se déforme et m'échappe. Epuisez donc toute leur force sur une partie, en la déterminant par un modèle énorme; et soyez sûr que le tout en deviendra incommensurablement infini«. Nous voyons de la sorte, la différence du tableau poétique et du tableau de peinture élaborée en France simultanément avec le *Laokoon*, bien qu'indépendamment de lui et de son auteur.

[1]) MM. Blümner et Erich Schmidt qui connaissent les textes que nous avons cités par rapport à la peinture, n'en citent que bien peu par rapport à la description poétique. En lisant leurs livres on a donc l'impression que sur ce point Lessing aurait été bien plus indépendant de ses prédécesseurs et que c'est lui qui aurait songé le premier à combattre la description poétique.

fait. C'est pourquoi nous voyons dans le *Laokoon* un ouvrage scientifique. Il est vrai que le point de vue de l'auteur ne reste pas absolument libre, puisqu'il polémise tout le long de son livre. Il ne faut jamais oublier que l'auteur vise un but pratique et qu'il veut bien moins arriver à une vérité pure et abstraite qu'à détruire certains raisonnements qu'il considère comme périmés et n'étant désormais que préjugés inutiles. D'autre part, il désire influer sur les artistes eux-mêmes pour leur faire adopter les idées sur le beau et sur l'art qu'il a érigées en idéal. Inutile de souligner que, si tel était le but de l'auteur, il ne pouvait mieux faire que de réunir des arguments épars en un entier, qui, en les accumulant leur donnait une nouvelle force, augmentée de tout l'esprit tranchant de l'écrivain. Toutefois, en donnant ainsi plus de force aux idées héritées de ses précurseurs, Lessing tomba dans l'extrême et les exagéra: il leur donna tout son esprit de système. Et c'est ainsi qu'on peut presque dire que le mérite de l'auteur, ou plutôt son originalité se couvre avec les défauts de l'ouvrage.

Conformément à la tendance naturelle de son esprit, et malgré les quelques restrictions que nous avons signalées, Lessing sépara rudement les deux arts et voulut élever entre eux une barrière insurmontable. Son procédé était d'exclure: il exclut de la peinture tout ce qui n'était pas d'une absolue beauté idéale, à laquelle il ne faisait participer que le permanent, et il exclut de la poésie toute description, celle-ci s'occupant d'objets coexistants et la poésie étant successive. Le résultat de ce procédé fut que toute une vaste partie de la réalité se trouva sans possibilité d'existence dans l'art: la nature se trouva éliminée de la poésie, et ne put, ou peu s'en fallait, figurer dans la peinture, adonnée nécessairement à la beauté idéale et permanente que l'auteur apercevait uniquement dans le corps humain. Lessing retomba ainsi dans l'étroitesse de la belle nature, devenue plus étroite encore que chez beaucoup de ses adeptes orthodoxes.

Comprenons bien ce que Lessing réservait à la peinture. Un sujet de peinture doit être permanent pour être absolument beau; tout ce qui est transitoire n'est pas beau. Les exemples expliqueront le mieux la pensée de Lessing. L'extrême douleur ne pouvant durer longtemps, autrement dit, n'étant point per-

manente, elle ne peut appartenir à la peinture; de même pour le rire, la gaieté et même le sourire. L'état appartenant en propre à la peinture est l'état de la »edle Einfalt und stille Grösse«, de la »noble simplicité et tranquille grandeur«, découverte par Winckelmann dans les statues grecques. Les arts plastiques excluent le mouvement; la grâce, qui est définie »Schönheit in Bewegung«, »beauté en mouvement«, oui, même la grâce, ne peut figurer en peinture, car elle y devient une grimace, et Venus elle-même ne sourit que chez les poètes, et devra refuser à tout jamais son sourire aux peintres [1]). Ce n'est

[1]) »Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen; in der Tat sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Und das ist die wahre Ursache, warum die Alten für ihre schönsten Statuen den Stand der Ruhe wählten. Ihre Dichter, aber nicht ihre Bildhauer, lassen die Venus lächeln. Eine marmorne Venus, die da lächelt, lächelt immer; und was ist anstössiger, als das Transitorische der Natur in ein Fortdauerndes der Kunst zu verwandeln« (ed. Blümner, *Nachlass* A., p. 364). Ce passage est un de ceux que Mendelssohn revit en manuscrit; il y ajouta une observation marquant qu'il était loin d'approuver la rigueur de son ami: »Ihre Dichter lassen die Venus, so viel ich mich erinnere, nicht lächeln, sondern das Lächeln lieben, das heisst, freundlich sein, und dieses tun auch die Maler und Bildhauer. Wenn sie aber die Venus malten, wie sie aus dem Meer kommt, haben sie sie nicht die Augen schamhaft niederschlagen lassen? War denn dieses auch Grimasse? Sowohl Dichter als Maler scheinen sich vielmehr diese Regel vorgeschrieben zu haben; eine Person allein und in Ruhe muss einen fortdauernden Anstand, in Verbindung oder Handlung aber eine transitorische Attitüde haben. Die Venus in Ruhe liebt das Lächeln; wenn sie aber ihren Amor liebkoset, oder die Bildsäule des Pygmalions belebt, so lächelt sie wirklich« (*Ibid.*, n. 2). Ce n'est pas la seule observation de Mendelssohn. Dans la même rédaction du *Laokoon* qu'il lisait en manuscrit, il trouvait les lignes suivantes: »da Körper der eigentliche Vorwurf der Malerei sind, und der malerische Wert der Körper in ihrer Schönheit besteht: so ist es offenbar dass die Malerei ihre Körper nicht schön genug wählen kann. Daher das idealische Schöne. Und da das idealische Schöne sich mit keinem gewaltsamen Stande des Affects verträgt: so muss der Maler diesen Stand vermeiden. Daher die Ruhe, die stille Grösse, in Stellung und Ausdruck«. Mendelssohn ne manque pas de protester contre cette restriction: »Dieser Schritt ist mir zu kühn. Die Schönheit der Formen macht vielleicht nicht den ganzen malerischen Wert der Körper aus, denn, wie es scheint, gehört die Rührung mit dazu« (*Ib.*, p. 370). Autrement dit, l'ami de Lessing croit qu'il ne suffit pas d'admirer, mais qu'il faut encore être ému par une œuvre d'art; Mendelssohn dit ainsi à propos de l'art plastique, ce

pas tout encore. Lessing nous dit que le peintre introduisant des allégories empiète sur le domaine du poète, puisqu'il se sert de conventions qui ne lui appartiennent pas; dans ceci l'auteur du *Laokoon* a assurément raison. Il ne l'a pas par contre, lorsqu'il prétend que le peintre enfreint les limites de son art en s'occupant de peinture d'histoire; Lessing veut prouver ceci en avançant, que le peintre qui représente un moment d'une action historique, ne fait qu'illustrer un autre art et n'est guère compréhensible par lui-même. Il se sert de signes naturels pour exprimer des objets de convention, que peut seulement expliquer la poésie. Lessing a beau se défendre ensuite contre un critique, en disant qu'il ne voulait guère supprimer le genre historique, mais qu'il voulait seulement dire que celui-ci méritait moins le nom de peinture que le genre qu'il posait en idéal: reste toujours le fait que, grâce à son système, il dépréciait la peinture d'histotre[1]).

---

que Lessing dira à propos de l'art dramatique. — Un autre contemporain de Lessing, Sturz, protestait de même dans une lettre du 23. IX. 67 contre la trop grande rigueur du *Laokoon*: »Die höchste Schönheit sollte freilich der Hauptvorwurf des Künstlers sein, auch ohne dass es ihm ein Gesetz geböte; aber wenn er der einzige wäre, so müssten wir eine Menge grosser Compositionen entbehren, wo starke Leidenschaften, dem Tod nahe Alten oder Kranke vorkommen müssen; denn gewisse Gemütsbewegungen, auch im gemilderten Grade, entstellen die Schönheit; der Schrecken zum Exempel, das Alter und die Krankheit zerstört sie...« (*Briefe an Lessing*, Oeuvres, ed. cit., vol. XX_2, p. 215—16). Dans la même lettre, Sturz cite la Venus χαριτα d'Apelle et la Vénus de Médicis contre l'exclusion de la grâce par Lessing (*Ibid.*, p. 217).

[1]) Nous trouvons l'argumentation de Lessing au sujet de la peinture d'histoire dans sa lettre à Nicolai du 26 mai 1769: »...je mehr sich die Malerei von den natürlichen Zeichen entfernt oder die natürlichen mit willkürlichen vermischt, desto mehr entfernt sie sich von ihrer Vollkommenheit... Folglich ist die höhere Malerei die, welche nichts als natürliche Zeichen im Raume brauchet... Folglich kann auch weder die historische noch die allegorische Malerei zur höhern Malerei gehören, als welche nur durch die dazu kommenden willkürlichen Zeichen verständlich werden können. Ich nenne aber willkürliche Zeichen in der Malerei nicht allein alles, was zum Costüme gehört, sondern auch einen grossen Teil des körperlichen Ausdrucks selbst. Zwar sind diese Dinge eigentlich nicht in der Malerei willkürlich; ihre Zeichen sind in der Malerei auch natürliche Zeichen aber es sind doch natürlichen Zeichen von willkürlichen Dingen, welche unmöglich eben das allgemeine Verständniss, eben die geschwinde und schnelle

Nous avons vu ainsi Lessing éliminant le caractéristique et la grâce, excluant la peinture de genre, abaissant la peinture d'histoire, tout ceci au nom d'un idéal qu'il s'était créé et qui l'empêchait de voir que tout ce qui possède une expression ou, pour mieux dire, tout ce à quoi l'artiste réussit à donner une expression, peut figurer dans l'art.

L'esprit de système de Lessing lui fait pourtant exclure un genre encore. Ne voyant le beau que dans la beauté idéale du corps humain, comme le représentaient les Grecs, il n'a aucune compréhension pour tout ce qui n'est pas humain en peinture, avant tout pour le paysage. Citons à ce propos le fragment suivant trouvé dans les papiers de l'auteur: »L'expression de la beauté corporelle est le but de la peinture. Le plus haut point de la beauté corporelle est ainsi sa fin la plus parfaite. La beauté corporelle la plus parfaite n'existe que dans l'homme, et elle n'existe chez lui qu'au moyen d'un idéal. Cet idéal ne se rencontre qu'à un bien moindre degré chez les animaux, et ne se rencontre guère dans la nature végétale et inanimée. C'est ce qui indique leur rang aux peintres de fleurs et de paysages. Ils imitent des beautés qui ne sont point susceptibles d'un idéal; ils ne travaillent qu'avec l'œil et la main; et le génie n'a que peu de part, ou même n'en a aucune, à leur œuvre«. Et enveloppant dans son mépris ces deux genres de peinture, il conclut: »Pourtant je préfère encore le paysagiste au peintre d'histoire qui, sans diriger son intention principale sur la beauté, ne peint que des blocs

---

Wirkung haben können als natürliche Zeichen von natürlichen Dingen... alles, was ich noch von der Malerei gesagt habe, betrifft nur die Malerei nach ihrer höchsten und eigentümlichsten Wirkung. Ich habe nie geleugnet, dass sie auch ausser dieser noch Wirkungen genug haben könne; ich habe nur (leugnen) sagen wollen*), dass ihr alsdann der Name Malerei weniger zukomme. Ich habe nie an den Wirkungen der historischen und allegorischen Malerei gezweifelt, noch weniger habe ich diese Gattungen aus der Welt verbannen wollen; ich habe nur gesagt, dass in diesen der Maler weniger Maler ist als in Stücken, wo die Schönheit seine einzige Absicht ist« (*ed. cit.*, vol. XX_1, p. 319–21).

*) Lessing a laissé évidemment échapper ici une faute d'attention, qu'on s'accorde à corriger ainsi.



de personnes, afin de montrer son habileté exclusivement dans l'expression comme telle, et non dans l'expression subordonnée à la beauté« [1]).

Tâchons d'arriver à la cause de la rigueur avec laquelle Lessing élimina la peinture historique et le paysage. Il semble que nous ayons à faire ici à une analogie avec ce que nous observions naguère sur le champ de la critique littéraire: une trop grande vénération des anciens. Lessing reste tout le long de sa vie les yeux attachés sur les chefs d'œuvre de la sculpture grecque, et il faut mettre celle-ci à la base de toutes ses idées concernant les arts plastiques. Le résultat en fut inattendu: il identifia la sculpture à la peinture et ne fit aucune différence entre elles ponr la pratique artistique. Il est facile de vérifier ceci en rapportant tous ses préceptes à la sculpture, tout en faisant abstraction de la peinture: ils sembleront, sinon justes, du moins pas aussi étroits, et partant, plus inoffensifs. Telle était déjà l'opinion de Nicolai, l'ami de Lessing et de Mendelssohn, comme nous le dit une note qu'il a ajoutée à la lettre citée de Lessing [2]).

Par rapport à la poésie, l'esprit de système de Lessing

---

[1]) »Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Malerei. Die höchste körperliche Schönheit also, ihre höchste Bestimmung. Die höste körperliche Schönheit existiret nur in dem Menschen, und auch nur in diesem vermoge das Ideals. Dieses Ideal findet bei den Tieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt. Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmahler seinen Rang anweiset. Er ahmet Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind; er arbeitet also bloss mit dem Auge und mit der Hand; und das Genie hat en seinem Werke wenig oder gar keinen Anteil. Doch ziehe ich noch immer den Landschaftsmaler demjenigen Historienmaler vor, der ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten, nur Klumpen Personen malt, um seine Geschicklichkeit in dem blossen Ausdrucke, und nicht in dem der Schönheit untergeordneten Ausdrucke, zu zeigen« (*ed. cit.*, *Nachlass* C. 8, p. 440–1).

[2]) »Als ich mit Lessingen in Berlin, mündlich, in Gesellschaft von Moses, ueber den *Laokoon* stritt, folgerte ich aus der Natur und der Einschränkung jeder Kunst, dass die Schönbeit zwar ein wesentliches Erforderniss für die Kunstwerke des Malers sei, aber nicht so ansschliessend als für die Werke des Bildhauers. Daraus schloss ich, dass die Werke der Malerei selbst in ihrer höchsten Schönheit und Wirkung gleichsam lebendiger sein müssen als die Werke der Bildhauerei. Diesen letztern gehört

l'amena, nous nous en souvenons, à exclure de la poésie toute description pittoresque d'objets coexistants. Ici encore Mendelssohn ne laissa pas de protester, comme le démontrent les notes, dont il accompagna le texte du fragment du *Laokoon* envoyé par son ami. Il y admet le principe du *Laokoon*, tendant à faire éviter au lecteur une trop grande fatigue, mais ce principe ne lui fait guère éliminer toute description; il en exige seulement une parcimonie relative dans les détails [1]). De même tout en louant le choix des exemples que Lessing trouva chez Homère, il ne voit guère qu'il y ait nécessité de refuser au poète toute description d'objets fixes, ou, comme il s'exprime, d'»actions immobiles« [2]). La sévérité de Lessing n'en resta pas moins inébranlable, et nous savons, que c'est là son principal titre à l'originalité et à la gratitude de ses compatriotes.

Il importe maintenant de connaître exactement les genres de description que Lessing admettait — quand même — dans la poésie, ou pour mieux dire, les conditions sous lesquelles il les admettait. Si nous faisons abstraction des tableaux succes-

---

das höchste Ideal der Schönheit in Ruhe, welches Winckelmann so treffend »stille Grösse« nennt. Trägt man diese in ganzen Gruppen in die Malerei ueber, so malt man Statuen« (Lessing *Briefe*, *Werke*, *ed. cit.*, vol. XX_1., p. 320 n.).

[1]) »Die Poesie kann gar wohl Körper schildern, aber sie hat folgende Grenzen nicht zu überschreiten. Wenn wir ein im Raume befindliches Ganze uns deutlich vorstellen wollen; so betrachten wir 1) die Teile einzeln, 2) ihre Verbindung, 3) das Ganze. Unsere Sinnen verrichten dieses mit einer so erstaunlichen Geschwindigkeit, dass wir alle diese Operationen zu gleicher Zeit zu verrichten glauben. Wenn uns daher alle einzelne Teile eines im Raume sich befindenden Gegenstandes durch willkürliche Zeichen angedeutet werden, so wird uns die dritte Operation, das Zusammenhalten aller Teile, allzu beschwehrlich. Wir müssen unsere Einbildungskraft allzusehr anstrengen, wenn sie so zertrennte Stücke in ein raumerfüllendes Ganze zusammenfassen soll« (*Laok.*, *ed. cit.*, p. 360).

[2]) »Der Dichter sucht allzeit Handlung und Bewegung zu verbinden, daher er sich selten bei einem Augenblicke der Zeit lange verveilet. Da ihm eine grössere Mannigfaltigkeit zu Diensten ist: so schränkt er sich nicht gern auf eine kleinere ein. Daher vermeidet er stehende Handlungen, wenn er sie in bewegliche verwandeln kann. Die folgenden wohl ausgesuchten Beispiele passen auf diese Lehre vollkommen. Sie beweisen aber keine gänzliche Ausschliessung aller stehenden Handlungen« (*Ibid.*, p. 361 n.).

sifs dans le genre de ceux d'Homère, dont le procédé tut suivi par Goethe dans son *Hermann et Dorothée*, nous pouvons distinguer encore dans le *Laokoon* les quelques cas suivants de tableaux tolérés en poésie. Nous citons aussi les exemples choisis par l'auteur, pour qu'il n'y ait pas de doute sur les descriptions autorisées. Elle le sont, avant tout, dans un poème didactique, où elles ne jouent guère de rôle poétique, ainsi que le démontrent les vers suivants tirés des *Géorgiques*:

»Optima torvae
Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.
Tum longo nullus lateri modus: omnia magna:
Pes etiam, et camuris hirtae sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,
Aut juga detractans interdumque aspera cornu,
Et faciem tauro propior; quaequae ardua tota,
Et gradiens una verrit vestigia cauda«.

Qui ne voit, nous dit Lessing, qu'il ne s'agit ici pour le poète, que de signaler et d'énumérer les caractères d'un bel animal, d'après lesquels nous pourrions juger de la bonté d'une bête? Ainsi Virgile n'avait d'autre but, selon lui, que de nous donner une liste de préceptes d'élevage. Si le poète reste poète, et ne poursuit d'autre but que la poésie, il fera bien de suivre encore Homère qui, au lieu de nous décrire en détail la beauté d'Hélène, ne fait que nous décrire l'impression qu'elle fit sur les vieillards de Troie. — La description peut être encore sauvée, si elle nous fait sentir l'impression vive et forte que l'objet décrit fait sur le poète lui-même, et c'est ce qui fait conserver l'estime de Lessing aux vers suivants d'Ovide:

»Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos'
Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pactore venter!
Quantum et quale latus! quam juvenile femur!«

»Ce n'est pas, nous dit Lessing, parce qu'Ovide nous montre le corps de sa belle Lesbia partie après partie, que nous croyons jouir de la vue dont il jouit, mais bien parce qu'il le fait avec une ivresse délicieuse qui éveille si facilement notre

envie« [1]). Evidemment, c'est là ce que nous aimons aujourd'hui dans toute description poétique, nous aimons voir le poète ému, surtout dans les descriptions de la nature. Pourtant, Lessing ne songe nullement à la nature, en ce disant, et il semble qu'il n'ait pensé qu'à la beauté féminine et aux transports qu'elle cause. Or, même en se tenant à ses propres préceptes, on ne voit pas encore pourquoi il a été si sévère pour le portrait d'Alcina dans son XX[e] chapitre. Arioste n'a point manqué d'introduire du mouvement dans la description de ses yeux et de sa bouche, en ne décrivant en somme que son regard et son sourire, et d'autre part le:

»Quam castigato planus sub pectore venter«

loué par Lessing, puisque d'Ovide, ne diffère pas sensiblement du

»Bianca neve è il bel collo, e'l petto latte,
Il collo è tondo, il petto colmo e largo«.

blâmé par Lessing, puisque d'Arioste.

Quoi qu'il en soit, il est aisé d'apercevoir à première vue que dans tous les exemples de descriptions autorisées donnés par Lessing, il n'en est pas un qui concerne la nature et le paysage. Ceux-ci, semble-t-il, ne trouvaient pas plus de grâce en poésie qu'en peinture, aux yeux de l'auteur du *Laokoon.* Il n'y a que deux passages dans le *Laokoon* qu'on pourrait rapporter à la description de la nature. Nous trouvons le premier dans le fragment qui fut envoyé à Mendelssohn; il y est dit, que lorsque Homère veut décrire un objet dans ses parties coexistantes, il en sauve les inconvénients par le moyen d'une comparaison qui rassemble en un entier tout ce que la description disséminait en détails[2]). Le second passage concerne le poème intitulé le *Printemps* de l'ami de Lessing, Ewald Christian von Kleist. Les nombreuses descriptions poétiques

---

[1]) *Laok.* XXI, *ed. cit.*, p. 293.

[2]) »Wenn Homer ja einen schönen oder erhabnen Gegenstand durch die Beschreibung seiner einzeln Teile neben einander schildert, so bedient er sich dabei eines sehr merkwürdigen Kunstgriffes; nähmlich er fügt sofort ein Gleichniss bei, in welchem wir den zergliederten Gegenstand wieder beisammen erblicken, welcher den erlangten deutlichen Begriff wieder verwischt und dem Gegenstande nichts als eine sinnliche Klarheit lässt« (*Nachlass* A., *ed. cit.*, p. 357).



qui s'y trouvent ne semblent pas se lier en un ordre naturel, et Lessing s'empresse d'ajouter, que Kleist pensait refaire son poème sur un autre plan, et que la mort seule l'en a empêché. Le changement aurait consisté en ce que Kleist »eût remplacé une série de tableaux qui n'était que parcimonieusement entremêlée de sentiments, par une série de sentiments qui n'eût été que parcimonieusement entremêlée de tableaux«[1]. Il ne semble pas qu'on puisse rattacher à ce passage une hypothèse qui tendrait à avancer, que Lessing aurait pu comprendre les descriptions romantiques dont le paysage était un état d'âme, et il semble qu'il pensait plutôt à ce que le poète eût pu intercaler une action dans son poème champêtre, ce qui serait revenu probablement à intercaler quelques tableaux dans un récit. Nous n'avons ainsi, après la lecture du *Laokoon*, que trop de raisons, pour dire que Lessing ne dut jamais se sentir plus intimement attiré vers la nature, puisque, à tout prendre, il ne lui donne de place ni dans les arts plastiques, ni dans la poésie. Sur ce point il ne sut pas tenir son doigt sur le pouls des préoccupations contemporaines, qui faisaient avancer la poésie à grands pas vers le sentiment de la nature.

Nous nous souvenons de l'importance pour la poésie du livre de Burke, paru en 1756. Lessing le connut deux ans après, comme le prouve sa lettre à Mendelssohn, datée du 18 février 1758[2]. Il ne semble pourtant pas qu'il en ait compris tout le sens et toute la portée. Il a beau discerner dans le *Laokoon* les tableaux de peinture de ceux de la poésie, il a beau signaler avec admiration les tableaux de Milton, tout en ajoutant que le peintre n'y trouverait rien de ce qu'il pourrait copier en peinture, il n'en dit pas moins, que le poète cherche à nous

[1] »Hätte er länger gelebt, so würde er ihm (dem »Frühlinge«) eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hinein zu legen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung, auf Geratewohl, bald hier hald da, gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und auf einander folgen lassen wolle... er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern, eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben«. (*Laok.* XVII, *ed. cit.*, p. 265–6).

[2] Lessing *Werke*, *ed. cit.*, vol. XX_1, p. 151.

rendre l'objet décrit le plus précis, et à nous en donner une illusion rapprochée autant que possible de la réalité[1]). C'est précisément ce que Burke niait. Il appuyait sur le fait que les mots ne peuvent nous donner qu'une idée très imparfaite et très obscure de l'objet; toutefois il n'y voyait aucun mal pour la poésie, dont le but est autre, ne tendant qu'à faire naître par la description une forte émotion en nous; c'est encore ce qui lui faisait dire que la précision et la clarté de l'idée réveillée ne pourraient être que nuisibles à l'impression que le poète veut susciter. Burke se rapproche de même bien plus que Lessing des opinions du romantisme naissant, lorsqu'il nous dit que la poésie tend bien plutôt à présenter l'influence de l'objet décrit sur l'âme du poète qu'à en donner une idée précise[2]). C'est la même pensée qui lui fait distinguer une expression »claire« d'une »forte« expression: »l'une décrit l'objet comme il est, l'autre le décrit comme il est senti«[3]) et c'est celle-ci qui est poétique, ce dont Lessing se souvint peut-être lorsqu'il sauvait le portrait de la Lesbia d'Ovide d'une condamnation absolue.

Burke a compris que toute description qui tend non à décrire l'objet, mais à en donner l'impression faite sur le poète, est poétique et a le droit de figurer dans la poésie. Nous ne voyons pas cette compréhension chez Lessing, et c'est d'autant plus grave, qu'en somme, toute description réellement poétique

---

[1]) »...jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, dass wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewust werden, als seiner Worte, heisst malerisch, heisst ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahiren lassen« (*Laok.*, p. 247—8).

[2]) »In reality poetry and rhetoric do not succeed in exact description so well as painting does; this business is, to affect rather by sympathy than imitation, to display rather the effect of things on the speaker, or of others, than to present a clear idea of the things themselves. This is their most extensive province, and that in which they succeed the best« (*loc. cit.*, p. 246).

[3]) »The former regards the understanding, the latter belongs to the passions. The one describes a thing as it is, the other describes it as it is felt« (*Ibid.*, p. 250).



ne fait rien d'autre, que de décrire ce que les yeux intérieurs — et non la raison — du poète ont vu, c'est à dire de nous donner ses impressions.

Celles-ci peuvent même concerner des détails, et quelquefois plus ces détails sont nuancés, donc différenciés, plus l'impression de l'auteur se retrouve: or, cette impression n'est autre chose que la fonction intégrante et synthétique recherchée par Lessing, elle ramasse en un foyer tous les détails dispersés pendant une description mécanique.

Arrivé au terme de notre longue analyse, nous devons dire, d'une part, que les principes du *Laokoon* qui résultent de la logique même et qui séparent les notions attachées aux arts plastiques et à la poésie, étaient pleinement connus avant lui, et d'autre part, que les tendances qui sont propres à Lessing, et par lesquelles il voulait influencer aussi bien les peintres que les poètes, auraient eu une influence déplorable à plus d'un égard, si réalisées. Réalisons en pensée ces tendances. Selon les vœux de Lessing, le peintre se tiendra dans le style noble, tranquille et classique de la sculpture antique et évitera l'expression comme telle. Il se verra refuser la peinture historique, la peinture de genre et le paysage. Rappelons les *Salons* de Diderot et mesurons l'extrême distance qui sépare la triste et morne étroitesse de Lessing de la largeur de vue et de goût de Diderot. Le poète ne pourra pas, par définition, s'occuper de descriptions, il n'emploiera qu'une épithète, il ne présentera la beauté féminine qu'en mouvement pour ne pas lasser le lecteur, il oubliera le paysage. Or, ici-même, la littérature tendait violemment à la description, l'avenir immédiat devait appartenir à une floraison, jusque là inconnue, de la nature en poésie; la grandeur du romantisme devait se rencontrer avec son sentiment, son goût et sa compréhension de la nature. S'il était dans la puissance d'un critique d'arrêter le développement de l'art, nous n'aurions pas eu de romantisme.

Par contre, le mérite de Lessing est puissant par rapport à la littérature, et surtout à la critique allemande. Il est possible qu'avec la méthode et l'assiduité allemandes il se serait fait en Allemagne, sans le *Laokoon*, une éclosion nombreuse

et laborieuse de poèmes aussi peu — et encore moins — poétiques que celui de Haller, poursuivi par Lessing à si juste titre. Nous ne croyons pourtant pas que les énormes facultés pittoresques de Goethe, de Schiller et des romantiques allemands s'en fussent ressenties.

Comme critique, Lessing est le premier en Allemagne qui, en possession d'une pensée critique et d'une plume claire, aiguisée et fine, ait repensé de son propre fonds ce qu'il trouvait dans la tradition et dans son entourage[1]).

---

[1]) Nous avons mis en tête de ce chapitre quelques mots datant de 1901. Ils ne sont pas périmés après une vingtaine d'années écoulées, comme le prouve la constatation suivante tirée du livre récent de M. Oehlke: »Abgesehen von Dubos' *Réflexions* bemühte sich keine kritische Stimme, der Poesie zu ihrer ursprünglichen Selbständigkeit zu verhelfen« (*loc. cit.*, vol. II, p. 57). On connaît en Allemagne les sources du *Laokoon*, mais on n'en saisit décidément pas la portée.

CHAPITRE III.

L'oeuvre critique. Le théâtre: la *Dramaturgie de Hambourg.*

»The truth is that in reading the *Dramaturgie* one cannot help remembering Carlyle's capital complaint of Voltaire that »to him the Universe was one larger patrimony of St. Peter from which it were good aud pleasant to chase the Pope«, and regretting that Lessing should have thought it necessary to substitute Voltaire himself for the Holy Father«.

(Saintsbury, *A history of Criticism and literary taste in Europe*, vol. III. p. 38).

On a remarqué, ces derniers temps, en Allemagne que la *Dramaturgie de Hambourg* était, à tout prendre, bien plus originale et indépendante que le *Laokoon*. Nous avons essayé de fixer la filiation des grandes idées du *Laokoon,* essayons maintenant de fixer le degré d'originalité et d'importance qui échoit à la *Dramaturgie*.

De même, et sans doute bien plus que pour le *Laokoon*, nous ne tardons pas à voir, en lisant la *Dramaturgie*, que nous avons en main un livre d'une forte critique, un ouvrage d'une plume qui trouve maintes observations intéressantes et inédites. C'est évidemment un ouvrage que non seulement on peut lire toujours avec profit, mais encore qu'on doit lire, un ouvrage devenu classique. Pourtant, les idées les plus intéressantes sont, de même encore que dans le *Laokoon*, celles qui se trouvent entre parenthèses de la pensée principale, et n'entrent pas dans le corps même des théories professées; ce sont là des observations dues à l'expérience théâtrale de l'auteur, des observations, où souvent et malgré sa

grande réserve, il laisse percer ses impressions de théâtre. Or, ce ne sont pas elles qui ont produit la réputation et la gloire dont jouit la *Dramaturgie*.

En France, un ouvrage critique ne contient souvent que de telles remarques suffisant entièrement à l'auteur et au public. En Allemagne, tout autrement, un livre sérieux est censé poser certaine thèse et produire des arguments en sa défense. L'Allemand est naturellement porté à poser et à défendre des thèses; Lessing lui-même le remarquait dans le *Laokoon* en se justifiant d'avoir produit un ouvrage d'ordre décousu; il n'avait pas remarqué que, si l'ordre de son ouvrage n'était pas symétrique, son idée n'en était pas moins une idée de système, et le livre entier un livre de thèse.

A première vue l'homme de système que nous voyions dans Lessing lors du *Laokoon*, semble s'être modifié. Il ne tient plus — ainsi qu'il appert de quelques pages de la *Dramaturgie* — à bien délimiter les genres et à en interdire la confusion. Il n'approuve pas les »experts dans l'art qui classifient avec tant de plaisir«[1]; »le génie se moque, dit-il encore, de toutes les limites introduites par la critique«[2]. »Que veut-on à la fin avec cette confusion de genres? Qu'on les sépare avec le plus de soin possible dans les manuels, mais si un génie, pour des raisons supérieures, en introduit plusieurs dans un même ouvrage, que l'on oublie le manuel, et qu'on s'attache à savoir s'il a réussi dans les hautes fins qu'il s'était proposées!«[3]. Gardons cette profession de foi dans notre mémoire et cherchons si la *Dramaturgie* est entièrement libre de tout attentat contre la liberté des genres?

La *Dramaturgie* n'est guère moins que le *Laokoon*, un livre de thèse et de polémique; rien de plus aisé que d'y trou-

---

[1]) »...die Kunstrichter, die so gern klassifizieren«, ed. Th. Matthias (Lessings Werke, vol. IV, Leipzig-Hesse) p. 38.

[2]) »Das Genie lacht ueber alle die Grenzscheidungen de Kritik«. *Ibid.*, p. 27.

[3]) »Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern sondere man sie so genau voneinander ab, als möglich: aber wenn ein Genie, höherer Absichten wegen, mehrere derselben in einem und ebendemselben Werke zusammenfliessen lässt, so vergesse man das Lehrbuch, und untersuche bloss, ob es diese höheren Absichten erreicht hat«. *Ibid.*, p. 175.

ver l'idée qui, malgré la fragmentation résultant des comptes-rendus critiques, remplit tout le livre de sa portée et de ses préoccupations. Cette thèse rattache encore la *Dramaturgie* au cercle d'idées qui nous intéresse dans notre travail et se trouve ainsi tout naturellement à sa fin: elle n'est autre que la lutte constante et acharnée contre le théâtre français[1]).

Elle se fait jour sur presque chaque page, dans presque chaque ligne de l'ouvrage, sinon à la lettre, du moins comme cause ou résultat de ce qui est dit immédiatement. Et pour prouver que nous ne nous trompons point, qu'effectivement c'est ici le ressort principal de la *Dramaturgie*, nous n'avons qu'à nous autoriser de son dernier chapitre, où, ainsi que nous le verrons sous peu, l'auteur raconte lui-même l'histoire et le point de départ de son ouvrage.

La *Dramaturgie de Hambourg* appartient à la charpente principale de la pensée de Lessing, et découle de la sève véritable et profonde de son esprit. Aussi faut-il la rattacher aux idées, ou à l'idée principale de sa critique, ainsi qu'aux caractères principaux de son esprit.

Cet esprit se suffit-il à lui même, c'est à dire, ose-t-il puiser la vérité dans lui-même sans chercher une autorité pour s'y appuyer? Lessing est un critique avisé, sérieux et probe; il se donne toujours la peine sérieuse de chercher et de trouver la vérité, pourtant il n'aime pas à rester seul avec son opinion, il aime à lui trouver un appui. Cet appui — partout et toujours c'est Aristote. »On peut étudier une question, nous dit Lessing dans la dernière pièce de la *Dramaturgie* que nous citions tout à l'heure, et pourtant se plonger dans une erreur profonde avec et malgré l'étude. Ce qui me rassure et me prouve qu'il ne m'est rien arrivé de pareil, que je ne me trompe pas quant à l'essence de la poésie dramatique, c'est le fait, que je la conçois de la manière dont Aristote l'a extraite des chefs-d'œuvre innombrables du théâtre grec. J'ai quant aux origines et à la base de la poétique d'Aristote, ma propre opinion dont je ne pourrais rendre compte à cette place, sans être diffus. Pourtant, je ne balance pas à avouer (courant risque d'être

---

[1]) »Das aber war die eigentliche Aufgabe, die sich Lessing in der *Dramaturgie* gestellt hat« (Oehlke, *loc. cit.*, vol. II, p. 107).



tourné en dérision à cette époque si éclairée!) que je la tiens pour un ouvrage aussi infaillible que le sont toujours encore les *Eléments* d'Euclide. Ses principes sont aussi vrais et aussi certains, seulement pas aussi compréhensibles et, partant, plus en butte à la chicane. Avant tout je suis en état de prouver irrévocablement quant à la tragédie... qu'elle ne peut s'éloigner d'un pas de la corde directrice tirée par Aristote, sans s'éloigner d'autant de sa perfection« [1]).

Ceci n'est que la proclamation du dogme d'infaillibilité à l'égard d'Aristote. Or, malgré toute l'indépendance relative de la pensée critique de l'auteur, malgré son travail sérieux et probe, il est impossible que de telles vues, religieuses presque, n'aient influé sur ses procédés critiques. Aussi bien remarquons avec quelles précautions sans fin il accède à Aristote: »Aristote ne laisse point échapper une contradiction évidente. Lorsque je pense en trouver une chez un tel homme, j'adresse les plus grands doutes plutôt à ma raison qu'à la sienne. Je redouble d'attention, je relis la place dix fois, et ne crois pas qu'il se soit contredit, avant d'avoir trouvé dans l'entier de son système, comment et pourquoi il aurait été amené à cette contradiction. Si je ne trouve rien de tel, rien qui aurait pu en quelque sorte rendre cette contradiction inévitable, je suis persuadé qu'elle ne peut être qu'apparente. Car autrement, elle aurait dû premièrement apparaître aussi clairement à l'auteur, et non à moi, lecteur inexpérimenté, qui le prend en main

---

[1]) »Aber man kann studieren, und sich tief in den Irrtum hineinstudieren. Was mich also versichert, dass mir dergleichen nicht begegnet sei, dass ich das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist dieses, dass ich es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahieret hat. Ich habe von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen meine eigene Gedanken, die ich hier ohne Weitläufigkeit nicht äussern könnte. Indes steh' ich nicht an, zu bekennen (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden!), dass ich sie für ein ebenso unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides nur immer sind. Ihre Grundsätze sind ebenso wahr und gewiss, nur freilich nicht so fasslich und daher mehr der Schikane ausgesetzt, als alles, was diese enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragödie... unwidersprechlich zu beweisen, dass sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebensoweit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen«. (*Ibid.*, p. 361).



pour sa propre instruction. Je m'arrête donc, repasse le fil de sa pensée, je pèse chaque mot à part, et me dis toujours: Aristote peut se tromper, et s'est trompé sans doute; mais il ne peut avoir dit une chose dont il dise juste le contraire à la page suivante. Enfin il s'en trouve effectivement ainsi«[1]). Ce passage est caractéristique pour Lessing. Remarquons qu'au fond il a raison. Aristote mérite d'être soupesé et approfondi de la sorte; il est plausible qu'il ne se trouve pas dans ses œuvres une simple contradiction de page à page. Pourtant, la vénération que Lessing lui porte, n'a-t-elle point pour résultat de lui faire chercher à sauver non seulement des contradictions inexistantes, mais encore des erreurs? Aristote peut se tromper, et doit se tromper bien des fois, Lessing lui-même le comprend. Les temps d'Aristote ne sont pas les nôtres, et tout petits que nous soyons envers lui, nous connaissons bien des grandeurs qui lui étaient inconnues. Sans en avoir aucun mérite, nous nous trouvons avoir plus d'expérience qu'il n'en avait, ce qui en matière d'art et de littérature est aussi un puissant argument en notre faveur. Tout ceci Lessing le sait, et pourtant il paraît l'ignorer. Somme toute, une erreur d'Aristote est si peu en rapport avec la grandeur de son esprit, et d'un autre côté, si parfaitement expliquée par le champ plus restreint de son expérience, qu'elle ne peut être si rare. Ce n'est pas un crime de lèse-respect, que de croire son opinion trop étroite ou injuste,

---

[1]) »Eines offenbaren Widerspruchs macht sich ein Aristoteles nicht leicht schuldig. Wo ich dergleichen bei so einem Manne zu finden glaube setze ich das grössere Misstrauen lieber in meinem, als in seinem Verstand. Ich verdoppele meine Aufmerksamkeit, ich überlese die Stelle zehnmal, und glaube nicht eher, dass er sich widersprochen, als bis ich aus dem ganzen Zusammenhange seines Systems ersehe, wie und wodurch er zu diesem Widerspruche verleitet worden. Finde ich nichts, was ihn dazu verleiten können, was ihm diesen Widerspruch gewissermassen unvermeidlich machen müssen, so bin ich überzeugt, dass er nur anscheinend ist. Denn sonst würde er dem Verffasser, der seine Materie so oft überdenken müssen, gewiss am ersten aufgefallen sein und nicht mir ungeübterem Leser, der ich ihn zu meinem Unterrichte in die Hand nehme. Ich bleibe also stehen, verfolge den Faden seiner Gedanken zurück, pondiere ein jedes Wort, und sage mir immer: Aristoteles kann irren, und hat oft geirret; aber dass er hier etwas behaupten sollte, wovon er auf der nächsten Seite gerade das Gegenteil behauptet, dass kann Aristoteles nicht. Endlich findet sich's auch«. (*Ibid.*, p. 136-7).

et peut-être Lessing se donne-t-il trop de peine pour l'avouer. Assurément sa trop grande vénération pour Aristote, que nous signalions tout à l'heure, ne lui laisse pas une entière liberté de jugement: la meilleure preuve en est qu'il défendait à la tragédie de s'en éloigner d'un pas, ce qui exclut, non plus la possibilité de contradictions, mais bien la possibilité de lacunes ou d'erreurs dans le système poétique d'Aristote. Aussi l'avenir du théâtre, donc aussi de la critique, le blâmera-t-il sur ce point et saura prouver que son procédé était bien trop timide et qu'il portait atteinte à la largeur de ses opinions. Chacun a ses torts: les uns ont celui de plier tous les faits à leurs opinions propres et les autres de vouloir les plier à certaines autorités. Lessing, esprit de système et esprit par trop aristotélique, combine les deux torts et souffre des deux désavantages.

Les règles d'Aristote en main, il le dit expressément, il abordé le théâtre français, ce que celui-ci méritait d'ailleurs, se tenant de son propre aveu dans l'ombre du Stagirite, en théorie d'ailleurs, bien plus qu'en pratique. Cette théorie allait pourtant assez loin pour traiter la pratique de fautive et pour la forcer à de constants subterfuges et à de constantes explications et justifications.

Quoi qu'il en soit, Lessing nous conte comment »d'après cette persuasion« de l'infaillibilité d'Aristote dans tout ce qui concerne la tragédie, il se proposa de juger en détail quelques-uns des modèles les plus célèbres de la scène française. »Car cette scène est apparemment entièrement formée d'après les règles d'Aristote; on a voulu spécialement nous persuader à nous Allemands, qu'elle n'a atteint que grâce à ces règles le degré de perfection, qui lui fait placer les théâtres de tous les peuples modernes au dessous du sien. Nous l'avons cru pendant bien longtemps, à tel point que, pour nos poètes, imiter les Francais, signifiait travailler d'après les règles antiques«[1]).

---

[1]) »Nach dieser Ueberzeugung nahm ich mir vor, einige der berühmtesten Muster der französischen Bühne ausführlich zu beurteilen. Denn diese Bühne soll ganz nach den Regeln des Aristoteles gebildet sein; und besonders hat man uns Deutsche bereden wollen, dass sie nur durch diese Regeln die Stufe der Vollkommenheit erreicht habe, auf welcher sie die Bühnen aller neueren Völker so weit unter sich erblicke. Wir haben das auch lange so fest geglaubt, dass bei unseren Dichtern, den Franzosen nachahmen, ebensoviel gewesen ist, als nach den Regeln der Alten arbeiten«. (*Ibid.*, p. 361).

Lessing nous dit ensuite, comment le goût se trouva réveillé par l'apparition des pièces anglaises qui étaient capables d'un tout autre effet que celui des pièces d'un Racine ou d'un Corneille. Il nous montre, comment, illusionné par ces pièces, on se mit à déprécier toutes les règles et à professer la liberté sans règles. C'est ainsi que la critique se trouva devant le double devoir de prêcher la règle tout en réclamant contre le code français.

Ainsi les mots d'ordre de Lessing seront »la règle« et »Aristote«, qu'il disait être synonymes. La direction de sa pensée sera de lutter contre le théâtre français pour le seul fait qu'il s'est éloigné d'Aristote. En ceci l'auteur de la ***Dramaturgie*** aura raison, tout au contraire des codificateurs français qui s'obstinaient, malgré la réalité, à se trouver adeptes fidèles d'Aristote. Par contre, la pratique du théâtre français s'est trouvée être dans le vrai, contrairement à l'opinion de Lessing, en ce qu'en s'éloignant d'Aristote — contre le gré de ses théoriciens et à l'insu des auteurs eux-mêmes — elle forma un théâtre national, un des quelques principaux courants du théâtre universel.

Cette tendance de Lessing à lutter contre le théâtre français est bien connue. Saintsbury [1]) la taxe de gallophobie et, renversant le dire de Lessing qui reprochait à Voltaire de voir partout une Rome dont il fallait renvoyer le pape, il reproche à l'auteur de la ***Dramaturgie*** de considérer toutes les questions et problèmes comme état ou fief de Voltaire, d'où il faudrait le faire disparaître. D'autre part, dans certains pays, on n'est que trop de l'avis que Lessing a porté le coup mortel à la prépondérance du théâtre français en Europe et qu'il a émis les arguments décisifs qui préludèrent à l'institution d'une nouvelle tragédie, d'un nouveau théâtre, sur les débris de l'ancien. Nous nous occuperons de vérifier cette opinion en mesurant la portée de la critique de la ***Dramaturgie***, et en nous souvenant des résultats des deux longs chapitres que nous avons consacrés au théâtre dans nos deux parties précédentes.

Avant tout, il s'agit de savoir, si la critique du théâtre français est sérieuse et consciencieuse dans le choix des exemples qui représentent la scène française aux yeux de Lessing.

---

[1]) *loc. cit.*, vol. III, p. 38.



La réponse n'est ici nullement satisfaisante. L'auteur dont il s'occupe le plus, est Voltaire (*Sémiramis*, *Zaïre*, *Mérope*), Corneille n'est représenté que par *Rodogune* et la *Dramaturgie* ne s'occupe guère de Racine que pour l'invectiver en général sans une critique détaillée. Cette disposition même du matériel critique, démontre que Lessing ici aussi, allait au plus nécessaire, en parlant à ses compatriotes, et uniquement à ses compatriotes, et voulait déraciner la popularité de Voltaire qui obstruait la place pour d'autres. Nous savons aujourd'hui à quoi nous en tenir au sujet du théâtre de Voltaire et assurément nous donnons raison pour la plupart aux critiques de Lessing. Par contre, Voltaire a absolument cessé d'être représentatif du théâtre classique et ne l'est que pour lui-même, ou tout au plus pour la tragédie de la décadence classique, pour ce qu'on appelle aujourd'hui la tragédie pseudo-classique.

Ce qui est pis, c'est que Lessing partage pleinement l'erreur de ses contemporains qui, en Allemagne aussi bien que parfois en France, ne faisaient pas de différence entre le théâtre rrançais du XVIIe et le théâtre français du XVIIIe siècle. Seufement, ses contemporains les enveloppaient d'une même admilation, tandis que Lessing les réprouvait d'un même blâme. La critique que Lessing transporte ainsi de Voltaire sur Corneille et Racine aurait dû être plus probe et procéder par preuves, ce qui impliquait la nécessité de n'omettre aucun des grands chefs-d'œuvre classiques. Au lieu de cela, dès l'abord, il nous faut signaler que Corneille se trouve réduit à *Rodogune*, et que Racine brille par son absence dans la *Dramaturgie*. Assurément, ce n'est pas une critique sérieuse que celle qui oublie le *Cid*, les *Horaces*, *Cinna* aussi bien qu'*Andromaque*, *Phèdre* et *Athalie*! Ajoutons que Lessing ne se croit nullement obligé d'expliquer son silence envers Racine, par contre il essaye de justifier le choix de *Rodogune*, comme pièce représentative du grand Corneille. Il s'appuie sur le jugement du poète lui-même: »Corneille avouait qu'il était le plus satisfait de cette tragédie, qu'il la préférait de beaucoup à *Cinna* et au *Cid*, que ses autres pièces avaient peu d'avantages qui ne se soient pas trouvés réunis dans celle-ci; un sujet heureux, de nouvelles idées (Erdichtungen). des vers forts, un raisonnement solide. des passions violentes, un intérêt croissant d'un acte à l'autre. Il est juste que

nous nous arrêtions au chef-d'œuvre de ce grand homme«[1]). Cette argumentation n'excuse pas Lessing; il aurait dû se rendre compte que l'opinion d'un auteur sur ses œuvres n'est pas toujours juste. Puis, venu un siècle après le grand poète, il savait assurément que ce n'était pas *Rodogune* qui avait gagné le plus de suffrages, il le savait, puisqu'il citait sur ce point Voltaire lui-même.

Tout ceci ne l'empêcha nullement de risquer l'assertion monstrueuse par laquelle il avançait que, tout en n'étant point Corneille, il n'y a pas de pièce qu'il n'ait mieux fait que le grand Corneille![2]) Voilà à quoi peut arriver un homme d'une intelligence puissante, mené pas son esprit de système et par sa vénération pour l'autorité d'Aristote![3]). Certainement, il ne pense dans cette boutade qu'au peu de soin que Corneille avait pris pour suivre le Stagirite; mais par cela-même, une fois de plus, il prouve qu'il ne sait point voir d'erreur ni d'étroitesse dans le système aristotélicien, qu'il le considère comme absolument irrévocable pour tout le théâtre de l'avenir, et que toute pièce qui n'y saurait entrer ne peut, à ses yeux, mériter aucune grâce.

En général, si Lessing a donné trop peu de place à la pratique des tragiques français, il n'en a donné que trop à leurs théories, en particulier à celles du grand Corneille. Aussi, sur ce sujet, obtiendra-t-il de fréquentes victoires, grâce au soin vigilant que prenaient les tragiques français à se considérer, coûte que coûte, en adeptes légitimes et orthodoxes d'Aristote, quitte à ne point apercevoir dans leur propres ouvrages diverses nouveautés qui, en somme, n'étaient qu'à leur gloire, décidant de leur originalité relative.

---

[1]) »Corneille bekannte, dass er sich auf dieses Trauerspiel das meiste einbilde, dass er es weit über seinen *Cinna* und *Cid* setze, dass seine übrige Stücke wenig Vorzüge hätten, die in diesem nicht vereint anzutzeffen wären; ein glücklicher Stoff, ganz neue Erdichtungen, starke Verse, ein gründliches Raisonnement, heftige Leidenschaften, ein von Akt zu Akt immer wachsendes Interesse«. (*Ibid.*, p. 105).

[2]) »Ich wage es, hier eine Äusserung zu tun, man mag sie doch nehmen, wofür man will! — Man nenne mir das Stück des grossen Corneille, welches ich nicht besser machen wollte. Was gilt die Wette?« (*Ibid.*, p. 362).

[3]) v. une opinion analogue de Diderot sur ce point ci-dessus, p. 469.



Les différences que Lessing voyait entre les classiques français et Aristote, autrement dit, les erreurs des Français, n'éclataient nulle part avec autant d'évidence que dans les opinions réciproques sur les deux passions tragiques, la commisération et la terreur et, ce qui s'en suit, dans les exigences réciproques au sujet des caractères tragiques. S'opposant à ceux qui séparaient les deux passions en en considérant une comme suffisante pour la tragédie, Lessing les lie étroitement l'une à l'autre, en faisant de la terreur une adaptation de la commisération que le spectateur reporterait à lui-même [1]). Autrement dit, le spectateur craindrait non pour le héros, mais bien pour lui-même. Les conséquences de cette compréhension des deux passions tragiques sont d'une haute importance pour les caractères tragiques. Si le spectateur doit pouvoir rapporter à lui-même ce qu'il voit et ce à quoi il compatit dans le héros, il est évident que celui-ci ne doit pas trop différer de lui: autrement dit, il ne doit être ni un saint ni un monstre, ce qui revient au désir d'Aristote.

Les caractères tout à fait noirs auraient pour résultat de n'éveiller que de la terreur sans commisération, car, pourrions-nous compatir avec un monstre qui n'est que justement puni? Et encore, cette terreur ne serait nullement aristotélique, ne servirait d'aucune manière à la καθαρσις, la purification, puisque la vraie terreur tragique est inconcevable sans commisération. Or, celle-ci n'est guère possible pour un malheur subi par un caractère monstrueux, tout au plus pourrions nous ressentir à son égard, nous dit Lessing, un sentiment qui s'éveille toujours à la vue d'une souffrance, et que Lessing nomme d'après Aristote »philanthropie«. Ce sentiment philanthropique se trouve comme élément dans la commisération tragique, mais en lui-même il n'a aucune valeur purificative. Lessing démontre ces faits sur l'exemple d'une tragédie allemande, ***Richard III*** de Weiss. Très prudemment, trop prudemment peut-être, Lessing ne lui oppose pas en détail la tragédie de Shakespeare qui pourtant représentait, elle aussi, un caractère monstrueux.

Lessing se refuse de même à admettre dans la tragédie

---

[1]) Il proteste contre le terme français de *terreur* et lui préfère celui de *crainte*.



des caractères trop parfaits, et en ceci il se rencontre avec Aristote dont il cite le μιαρον résultant de l'injustice révoltante qu'il y a à faire souffrir un homme n'ayant pas commis de faute. Lessing a d'autres raisons encore, et pour les connaître il nous faut joindre à la *Dramaturgie* le témoignage de sa correspondance avec ses amis Mendelssohn et Nicolai, échangée quelques années auparavant et que nous avons plusieurs fois citée. Une bonne partie de cette correspondance roule sur la question d'admettre ou non dans la tragédie les caractères héroïques qui excitent l'admiration du spectateur. Pour Lessing l'admiration signifie la fin de la compassion; une fois que le spectateur se met à admirer un héros, il devient insensible à son égard: plus il est malheureux, plus il est admirable. »L'admiration... n'est dans une tragédie que la compassion devenue inutile. Le héros, est malheureux, mais il est tellement au dessus de son malheur, il se considère lui-même avec tant d'orgueil, que ce malheur commence à perdre dans mon opinion tous ses côtés terribles, et que je devrais plutôt envier ce héros qu'en avoir pitié«[1]. Avec toute la rigueur de sa logique, de son argumentation, de son esprit de système, Lessing défend sa théorie contre Mendelssohn qui, bien plus large, comprenait l'admiration tragique comme formant un type à part, mais encore tragique. Lessing s'obstine malgré toutes les objections à exclure ces caractères et ces sentiments de la tragédie. »Vous avez une idée bien trop juste de la nature humaine, écrit-il à Mendelssohn, pour ne pas considérer tous les héros insensibles comme de beaux monstres, comme des créatures étant plus que des hommes, mais aucunement des hommes véritables. Vous les admirez donc avec raison, mais justement parce que vous les admirez, vous ne pourrez les imiter« et cette raison lui paraît décisive. »Je veux exclure ces grandes qualités que nous connaissons sous le nom d'héroïsme, car chacune d'elles est liée à l'insensibilité, et celle-ci observée dans l'objet de ma compassion ne fait qu'affaiblir ce

[1] »Die Bewunderung! o, in der Tragödie, um mich ein wenig orakelmässig auszudrücken, ist sie das entbehrlich gewordene Mitleiden. Der Held ist unglücklich, aber er ist über sein Unglück so weit erhaben, er ist selbst so stolz darauf, dass er auch in meinen Gedanken die schreckliche Seite zu verlieren anfängt, dass ich ihn mehr beneiden als bedauern möchte« (à Nicolai — novembre 1756 — ed. Hempel XX_1., p. 69).



sentiment« [1]). Comme toujours, il tâchait de trouver des preuves décisives chez les anciens, vu que, nous l'avons dit, il n'admettait aucune possibilité de nouveauté, qui n'était toujours pour lui qu'un écart. Il cite Oedipe et Alceste, tous deux »dénués de tout héroïsme« [2]), pourtant il n'aurait pu que bien difficilement citer l'héroïque et, pour nos yeux, trop peu féminine Electre de Sophocle.

Lessing ne prend pas en considération que tout caractère héroïque peut encore nous toucher par ses malheurs qu'il est censé vaincre mais non étouffer. Comme argument tranchant il cite dans sa correspondance le genre dont il ne sera pas amené à parler dans sa *Dramaturgie*: »Le héros est malheureux dans l'épopée, et il est de même malheureux dans la tragédie. Mais il ne peut l'être de la même façon dans l'une et dans l'autre. Je ne me rappelle guère avoir jamais vu les différences de ces genres suffisamment définies«. Il voit la différence principale dans le fait que le malheur épique ne doit pas résulter du caractère du héros, mais peut n'être que la vengeance du destin ou du hasard, tandis que dans une tragédie le caractère doit être la source du malheur tragique. Bien que Lessing cite *Oedipe* lui-même comme exemple, nous ne pensons pas que cette opinion soit entièrement en accord avec la ἁμαρτια d'Aristote. La conclusion de Lessing est qu'une tragédie dont l'admiration serait le nerf principal ne serait qu'une épopée mise en vers, et c'est à ce propos qu'il dit: »Pourquoi voulons nous confondre

---

[1]) »Sie haben einen zu richtigen Begriff von der menschlichen Natur, als dass sie nicht alle unempfindliche Helden für schöne Ungeheuer, für mehr als Menschen, aber gar nicht für gute Menschen halten sollten. Sie bewundern sie also mit Recht; aber eben deswegen, weil sie sie bewundern, werden sie ihnen nicht nacheifern. Ich will nur diejenigen grossen Eigenschaften ausgeschlossen haben, die wir unter dem Namen des Heroismus begreifen können, weil jede derselben mit Unempfindlichkeit verbunden ist und Unempfindlichkeit in dem Gegenstande des Mitleids mein Mitleiden schwächt« (an Mendelssohn 28. XI. 1756, *Ibid.*, p. 78).

[2]) »von allem Heroismus entkleidet« (*Ibid.*).

[3]) »Der Held ist in der Epopöe unglücklich, und ist auch in der Tragödie unglücklich. Aber auf die Art, wie er in der einen ist, darf er es nie in der andern sein. Ich kann mich nicht erinnern, dass ich die Verschiedenheit dieser Arten irgendwo gehörig bestimmt gefunden hätte« (à Mend. 18. XII. 1756. *Ibid.*, p. 92).

les genres de poèmes sans nécessité et leur faire outrepasser leurs limites«?[1]), ce qui ne laisse pas de nous étonner après la confession de foi que nous citions au début de ce chapitre.

En théorie Lessing peut avoir raison, mais c'est dans la pratique théâtrale que les limites établies dans sa *Dramaturgie* paraissent bien étroites. Il désire bannir de la scène les caractères démoniaques aussi bien que les caractères héroïques, les caractères shakespeariens aussi bien que les caractères cornéliens. Car, le créateur de Richard III et de Lady Macbeth ne pâtirait pas moins de sa réforme que le créateur du Cid, d'Horace et de Polyeucte. Et, en lisant la *Dramaturgie* on ne peut se refuser à l'impression que Lessing, malgré son admiration et son enthousiasme pour Shakespeare, ne le connaissait point à fond ou du moins ne l'avait pas repensé avec son soin habituel.

Nous nous souvenons que, voulant échapper à une critique adressée au *Laokoon* au sujet do l'ostracisme exercé envers la peinture historique, Lessing eut recours à l'argument spécieux, apprécié de la sorte déjà par Nicolai et avançant que le peintre d'histoire ne cessait pas d'être peintre, mais l'était moins qu'un peintre de beauté idéale; ce subterfuge ne l'avait pas empêché, nous l'avons vu, de mépriser la peinture historique. Nous voyons quelque chose de semblable dans la critique dramatique de Lessing. Ayant critiqué de fond en comble le théâtre classique en France, il ajoute les lignes suivantes: »Diverses tragédies françaises sont des ouvrages très jolis et très instructifs, et je les considère dignes de toute louange: seulement ce ne sont guère des tragédies. Leurs auteurs devaient être de très bonnes têtes; ils ont mérité, en partie, d'occuper une place distinguée parmi les poètes: seulement ils ne sont guère des poètes tragiques et leurs Corneille et Racine, leurs Crébillon et Voltaire n'ont peu ou rien de ce qui faisait un Sophocle, un Euripide ou un Shakespeare« [2]). Cette phrase peut induire en erreur:

---

[1]) »Ein solches Trauerspiel... würde ein dialogisches Heldengedicht sein und kein Trauerspiel... Warum wollen wir die Arten der Gedichte ohne Not verwirren und die Grenzen der einen in die anderen laufen lassen?« (à Mend. 18. XII. 1756. *Ibid.*, p. 84).

[2]) Verschiedene französische Tragödien sind sehr feine, sehr unterrichtende Werke, die ich alles Lobes wert halte: nur, dass es keine Tragödien sind. Die Verfasser derselben konnten nicht anders, als sehr gute



on pourrait croire qu'il ne s'agit ici que du nom de tragédie et que tout au plus Lessing, tout en estimant les classiques français, leur assignait un rang inférieur à celui de Sophocle ou de Shakespeare. Il n'en est rien et Lessing ne se contente pas de si peu. A première vue déjà, nous apercevons combien il dépréciait Corneille et Racine en les nommant sans plus avec Voltaire et Crébillon. Puis, d'autres lignes concernant les tragédies terrifiantes, dans le genre de *Richard III* de Weiss, lèveront toute hésitation à l'égard des opinions intimes de l'auteur. Il y procède de la même manière: après avoir loué la pièce il la blâme: »Lors même que pas un des personnages de *Richard* n'aurait les qualités qu'il devrait avoir si la pièce était ce qu'elle se dit être, comment est-elle devenue une pièce aussi intéressante que le public le dit? Si elle n'excite point la commisération et la crainte, quel est donc son effet? Elle doit avoir pourtant un effet et elle l'a. Et si elle l'a, n'est il pas indifférent qu'elle ait celui-ci ou un autre? Si *Richard* intéresse les spectateurs, s'il leur donne du plaisir, que faut-il de plus? Faut-il absolument qu'ils soient intéressés et ravis exclusivement selon les règles d'Aristote?« Ce sont là les arguments du public, et Lessing ne peut ne pas leur donner quelque raison. »Ceci n'est pas sans quelque justesse; pourtant on peut y répondre. Assurément, si *Richard* n'est pas une tragédie, il n'en reste pas moins un poème dramatique«[1]), il possède toute une série de beautés, poésie d'expression, tableaux, tirades etc., y compris l'intérêt qui résulte de ce que »même l'énormité du crime participe aux

---

Köpfe sein; sie verdienen, zum Teil, unter den Dichtern keinen geringen Rang: nur dass sie keine tragische Dichter sind; nur dass ihr Corneille und Racine, ihr Crebillon und Voltaire von dem wenig oder gar nichts haben, was den Sophocles zum Sophocles, den Euripides zum Euripides, den Shakespeare zum Shakespeare macht« (*Dramat.*, p. 292).

[1]) »Wenn nun aber der Personen des *Richards* keine einzige die erforderlichen Eigenschaften hat, die sie haben müssten, falls er wirklich das sein sollte, was er heisst; wodurch ist er gleichwohl ein so interessantes Stück geworden, wofür ihn unser Publicum hält? Wenn er nicht Mitleid und Furcht erregt: was ist denn seine Wirkung? Wirkung muss er doch haben, und hat sie. Und wenn er Wirkung hat: ist es nicht gleichviel, ob er diese oder ob er jene hat? Wenn er die Zuschauer beschäftiget, wenn er sie vergnügt: was will man denn mehr? Müssen sie denn notwendig nur nach den Regeln des Aristoteles beschäftiget und vergnügt werden? —

sentiments qui sont excités par la grandeur et la hardiesse«[1]). Voilà qui est bien, et qui parlerait en faveur de la réceptivité esthétique de l'auteur. Pourtant ne nous leurrons pas. »Un poète peut faire beaucoup, mais néanmoins ne peut faire tout. Il ne suffit pas que son œuvre ait une certaine influence sur nous, il faut qu'elle ait celle qui lui répond de par le genre; il faut qu'elle ait précisément celle-ci, et toutes les autres n'arriveraient d'aucune façon à la remplacer, surtout, si le genre est d'une importance, d'une difficulté et d'une noblesse qui rendraient toute peine inutile si elle ne parvenait qu'à éveiller des impressions qu'on pourrait recevoir d'un genre plus léger et coûtant moins de frais. Il ne faut pas mettre de machines en mouvement, lorsqu'il ne s'agit que de lever une botte de paille; ce que je puis renverser du pied, pourquoi voudrais-je le faire sauter au moyen d'une mine? il ne faut point allumer un bûcher pour brûler une mouche«. Et cette idée paraît si importante à Lessing qu'il y revient trois jours après: »Pourquoi tout ce travail aride de la forme dramatique? pourquoi construire un théâtre, travestir des hommes et des femmes, martyriser des mémoires, inviter toute une ville à une place? Pourquoi tout ceci, si je n'entreprenais rien de plus que de produire au moyen de mon ouvrage et de sa représentation quelques-uns des mouvements, qu'un bon conte, lu à la maison, dans un coin, pourrait à peu près éveiller?«[2]) Ainsi. il n'y a plus de doute: quand,

---

Das klingt so unrecht nicht: aber es ist darauf zu antworten. Ueberhaupt: wenn Richard schon keine Tragödie wäre, so bleibt er doch ein dramatisches Gedicht...« (*Ibid.*, p. 284).

[1]) »Auch das Ungeheuere in den Verbrechern partizipieret von den Empfindungen, welche Grösse und Kühnheit in uns erwecken« (*Ibid.*).

[2]) »Ein Dichter kann viel getan, und doch noch nichts damit vertan haben. Nicht genug, dass sein Werk Wirkungen auf uns hat: es muss auch die haben, die ihm, vermöge der Gattung, zukommen; es muss diese vornehmlich haben, und alle andere können den Mangel derselben auf keine Weise ersetzen; besonders wenn die Gattung von der Wichtigkeit, und Schwierigkeit, und Kostbarkeit ist, dass alle Mühe und aller Aufwand vergebens wäre, wenn sie weiter nichts als solche Wirkungen hervorbringen wollte, die durch eine leichtere und weniger Anstalten erfordernde Gattung ebensowohl zu erhalten wären. Ein Bund Stroh aufzuheben, muss man keine Maschinen in Bewegung setzen; was ich mit dem Fusse umstossen kann, muss ich nicht mit einer Mine sprengen wollen; ich muss keinen Scheiterhaufen anzünden, um eine Mücke zu verbrennen. — Wozu die

dans un ouvrage, il n'y a point de commisération et de crainte à éveiller, et ceci strictement selon les règles d'Aristote, il est inutile d'en faire un drame. Ainsi que naguère Lessing refusait le nom de beau à ce qui outrepassait les bornes du *Laokoon*, de même maintenant il refuse la forme dramatique, donc l'accès du théâtre, à tout ce qui ne suivrait pas à la lettre les règles d'Aristote. Or, Corneille ne s'en trouverait guère mieux que Shakespeare.

N'y aurait-il pas lieu, sur ce point, de répéter les propres mots de Lessing qu'il dirigeait contre un littérateur français, n'y aurait-il pas lieu de leur faire changer de direction en en ramenant la pointe vers l'auteur lui-même? »Il est permis à chacun d'avoir son propre goût, et il est louable de se rendre compte de son propre goût. Mais donner une valeur générale aux raisons avec lesquelles on l'appuie, et en faire ainsi le seul goût véritable, ne signifierait que sortir des limites d'un amateur et d'un observateur pour usurper le droit d'un législateur absolu«[1]). Et il semble que lorsque Lessing dispute le nom de beau ou de tragédie aux créations qui ne lui plaisent pas, parce qu'elles s'opposent à certaines règles inviolables à ses yeux, on pourrait le réfuter avec les paroles d'Addison qui, s'adressant aux contempteurs du *Paradis perdu* de Milton, disait que »ceux qui ne veulent point lui donner le titre de poème héroïque peuvent l'appeller (s'ils le désirent) un poème divin« ce qui suffit entièrement à la gloire de l'auteur et du poème[2]). Répétons le encore. on peut aimer et préférer d'autres tragédies aux tra-

---

sauere Arbeit der dramatischen Form? Wozu ein Theater erbauet, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde« (*Ibid.*, p. 285—6).

[1]) »Es ist einem jeden vergönnt, seinen eigenen Geschmack zu haben; und es ist rühmlich sich von seinem eigenen Geschmack Rechenschaft zu geben suchen. Aber den Gründen, durch die man ihn rechtfertigen will, eine Allgemeinheit erteilen, die wenn er seine Richtigkeit damit hätte, ihn zu dem einzigen wahren Geschmacke machen müsste, heisst aus den Grenzen des forschenden Liebhabers herausgehen und sich zu einem eigensinnigen Gesetzgeber aufwerfen« (*Ibid.*, p. 69).

[2]) »Those who will not give it that title, may call it (if they please) a divine poem« (Spectator Nr 267).

gédies françaises, ou peut leur assigner un rang supérieur, mais il n'en résulte guère qu'on dût considérer la tragédie française en matière négligeable qui n'exigerait nullement une forme dramatique!

Tâchons toutefois de saisir les raisons qui firent avancer Lessing vers ce point de vue. Il rattache strictement la trame de la tragédie à sa forme, les passions tragiques, la crainte et la commisération au dialogue. Il observe avec justesse qu'Aristote a fortement opposé le dialogue du drame à la narration de l'épopée; il ajoute qu'il faut s'étonner que les commentateurs et critiques n'en aient pas été plus frappés, et qu'ils aient admis le dialogue comme une qualité nécessaire et naturelle, se comprenant d'elle-même, sans essayer d'en fixer la cause. Elle est claire pour Lessing. La commisération étant particulière à la tragédie, il est évident que celle ci devra choisir un procédé particulier tendant à renforcer autant que possible cette passion tragique. Le dialogue, plus vif que la narration, remplit la condition et ne fait que seconder l'action théâtrale qui, impressionnant notre vue, nous émeut bien plus qu'une œuvre qui n'attaquerait que notre ouïe. On peut et on doit s'opposer à ce point de vue trop strictement simple. La comédie, pour ne point parler d'autres nuances du style dramatique, est la meilleure preuve de ce que le dialogue seconde autre chose encore que la compassion et la crainte ou la terreur.

Quoi qu'il en soit, Lessing essaye de poser les deux grandes passions tragiques au centre de la formation de la tragédie grecque, considérée sous le rapport de la forme. Il voudrait l'en faire ressortir par voie de croissance naturelle. L'hypothèse, intéressante par elle-même, se heurte contre la tragédie grecque elle-même, qui n'y est pas toujours docile. Si elle l'est dans l'*Oedipe roi*, dont l'action ressemble à une instruction de procès, elle ne l'est guère dans l'*Oedipe à Colonne*, si lyrique et si pathétique dans son style n'allant guère au plus court et dépassant l'usage exclusif du dialogue. Car Lessing voudrait ici opposer non seulement la tragédie à l'épopée, qui procède par narration, mais encore le style tragique, comme il le comprend, au style classique français procédant par tirades et monologues. Le principe formatif de la tragédie grecque admis par Lessing se trouve, d'ailleurs, en désaccord avec l'existence du chœur

qui, tout lié qu'il soit aux conditions locales de la scène antique, n'en contribue pas moins puissamment à élever, souligner et fortifier les grandes passions tragiques dont il s'agit, tout en dépassant les limites du dialogue. Or, il existait une théorie fréquemment répétée depuis et que nous trouvons déjà chez Hédelin, d'après laquelle la tragédie ancienne ne serait qu'une floraison naturelle sortant de la graine du chœur et s'enlaçant autour de lui.

Si Lessing n'a point raison en ce qu'il n'admet guère de valeur émouvante dans tout ce qui se trouverait en dehors du dialogue, il a pourtant raison en ce qu'il s'oppose à certaines tirades opérant par douches d'eau froide sur le cœur du spectateur qui devrait être plutôt échauffé. C'est ici que Lessing tout naturellement fait passer sa critique au style et à la rhéthorique de la tragédie française.

C'est sur ce point aussi que nous voyons Lessing se rencontrer avec les nombreux auteurs dont nous nous occupions dans nos chapitres sur le drame. Qui consulte les chapitres 19, 41—2, 48 et 80—81 de la *Dramaturgie*, consacrés au problème du style de la tragédie française, peut voir du premier coup d'œil, qu'effectivement Lessing n'y dit rien qui n'ait été dit auparavant — par les Français eux-mêmes. Il cite d'ailleurs plus d'une fois Lamotte, Voltaire et Diderot. Il est d'avis que les Français ne possèdent point de langage poétique n'ayant pas de mesure poétique, et s'il réfute Lamotte qui réclamait contre le vers en général, il en admet encore l'opinion par rapport à la poésie française; ce sont là des idées critiques qu'il pouvait d'ailleurs trouver chez bien d'autres, chez Fénelon aussi bien que chez Voltaire. Il critique la galanterie et les longs discours politiques chez les tragiques français — en citant Voltaire, et il aurait pu de même citer St. Evremond ou Fénelon, sans parler de tous les auteurs anglais, Dryden en tête. Il exige que ce soient les personnages de la pièce qui parlent, et non l'auteur lui même — et il cite Diderot, dont on ne saurait trop souligner l'influence exercée par tous ses écrits, spécialement par les *Dialogues* suivant le *Fils naturel* (1757) et par son *Discours* suivant *le Père de famille* (1758). Encore une fois sur le chapitre du style classique nous ne trouvons rien de nouveau dans la critique de Lessing.

Quant à la construction de la tragédie française, il ne s'occupe plus en détail que des trois unités. Il a raison en considérant l'unité d'action comme la plus importante; il y ajoute le postulat de simplicité en critiquant l'intrigue compliquée de *Rodogune*. Voltaire était loin, on le sait, de considérer cette pièce en chef-d'œuvre et il était loin d'être révolutionnaire dans ses idées littéraires. Répétons le: Lessing n'aurait pas dû choisir *Rodogune* comme caractéristique pour le théâtre de Corneille et la tragédie française en général. Pour les deux autres unités il préférerait leur abolition que la contrainte avec laquelle les auteurs classiques tâchent de faire entrer leurs sujets souvent trop vastes dans l'enceinte vénérée de ces deux principes, c'est là une restriction faite assez souvent au XVIII[e] siècle, comme on a pu s'en apercevoir amplement dans les deux premières parties de ce travail.

Pour ce qui concerne l'avenir du théâtre, l'opinion de Lessing sera claire aussitôt que l'on se souviendra qu'il est l'auteur de *Miss Sara Sampson* et d'*Emilia Galotti*. Pourtant. si comme exemples du genre, ces deux pièces sont parmi les meilleures, les théories de l'auteur n'apportent rien de plus à ce qu'on avait dit avant lui, à ce qu'il put trouver chez Diderot.

La *Dramaturgie de Hambourg* est un ouvrage d'une main avisée, d'une bonne plume et d'une tête sérieuse; pourtant elle n'est point un ouvrage faisant époque. Tout au plus pourrait-on dire que son auteur, n'ayant point de préjugés nationaux à vaincre, sut mieux goûter les scènes non-classiques des Anglais et des Espagnols, en quoi l'avenir devait lui donner raison. Pourtant, d'une part la France s'occupait de plus en plus de Shakespeare, et de l'autre, on ne saurait dire sans plus, lequel des deux critiques a mieux compris l'auteur de *Hamlet*, celui qui, malgré son enthousiasme, ne voyait pas de nécessité à modifier les règles rigides d'Aristote à son égard, ou celui qui le comparait à la statue gigantesque, bien que non-classique, de Saint Christophe, entre les jambes de laquelle toutes les grandeurs modernes pourraient aisément passer?

Par contre, il n'est nullement étonnant que la *Dramaturgie* forme réellement époque dans la formation du goût et du théâtre allemands, qu'il s'agissait de ramener à des sentiers in-

dépendants et non rebattus. Ici, le mérite notoire de Lessing consiste en ce qu'il a ramassé les arguments de critique disséminés en France, en Angleterre et en Italie, en un entier élaboré et repensé d'une manière polémique, qui, bien que n'apportant guère de nouveaux arguments, agissait par la chaleur critique de l'auteur voyant clairement le mal à éviter et le bien à trouver pour l'avenir de la scène nationale.

* * *

L'esprit de système a nui à Lessing aussi bien dans le *Laokoon* que dans la *Dramaturgie de Hambourg.* Les thèses des deux ouvrages pèchent par leur exagération et, suivies par les artistes, auraient appauvri l'art. En leur ôtant ce qu'elles ont d'exagéré, on les priverait facilement de ce qu'elles ont d'original: Lessing, en exagérant, met en relief ce qui a été maintes fois dit et reconnu.

Son mérite est national, et non européen.

Conclusion.

Nous avons vu comment, au XVIII[e] siècle, le terrain des idées esthétiques fut profondément remué, labouré, sillonné en tout sens. Il se trouvait ainsi préparé pour recevoir une nouvelle semence, le romantisme, qui ne nous appartient plus. Nous ne désirions dans cette étude que connaître l'évolution du terrain qui devait porter cette nouvelle graine.

Quelles furent donc les idées esthétiques et critiques qui préparèrent l'avènement et facilitèrent la croissance du romantisme?

Le siècle qui suivit Descartes et produisit Kant, déplaça le centre de l'analyse du beau: il le transporta du monde extérieur dans la perception de l'homme jouissant du beau. Selon Hume, le beau n'est peut-être qu'un rapport d'harmonie existant entre l'homme et l'objet. Le premier pas important sur le chemin du subjectivisme était fait.

Au XVIII[e] siècle, on n'est pas arrivé à une définition satisfaisante du beau; y est-on parvenu depuis lors? Pourtant, la recherche d'une définition, même si elle n'atteint pas sa fin, sert toujours à éclaircir la nature de l'objet. La compréhension du beau s'en trouve enrichie, ses bornes élargies. Au XVII[e] siècle et au commencement du XVIII[e] nous rencontrons l'idéal classique, l'idéal de la raison, de l'égalité du mouvement, de l'équilibre dans l'œuvre et chez l'auteur. Au cours du XVIII[e] siècle on a beau créer une nouvelle catégorie de phénomènes et d'impressions esthétiques, en prétendant ne les point faire participer au beau, il ne s'agit là que de nomenclature. On était tellement habitué à la tradition du beau classique que, s'étant trouvé impressionné par certaines œuvres inspirées plus par le sentiment que par la raison et dominées par un déséquilibre

de style et de mouvement, on crut impossible de profaner le beau classique par un tel voisinage; on tâcha d'éluder la difficulté en créant la nouvelle catégorie du sublime et en y cherchant des rapports justifiés par les lois de l'association des idées. Pourtant, et par cela même, l'esthétique se trouva en présence de nouveaux problèmes qui avançaient de plus en plus vers le premier plan.

L'art à son tour obtint une position affranchie et indépendante envers la nature. On comprit que l'imitation par trod exacte ne suffisait pas. On comprit encore que, même en présence de l'objet original, l'art peut apporter de nouvelles valeurs qui ne le laissent guère remplacer par la nature, toute sublime qu'elle soit.

Les règles attaquées de près, bien qu'avec respect, durent respecter à leur tour le génie tout-puissant qui reçut l'autorisation de les enfreindre quitte à en poser de nouvelles. La règle se développe éternellement avec l'élargissement constant du champ des expériences esthétiques fournies par de nouveaux chefs-d'œuvre. Voici la dernière réponse aux problèmes de la Querelle des anciens et des modernes.

En passant aux arts particuliers, nous apercevons dès l'abord que la peinture et la sculpture se mettent en possession d'un nouveau chapitre de l'esthétique, inauguré par Diderot, de celui des comptes-rendus critiques illustrant les Salons par leur art et devenant eux-mêmes une œuvre d'art. Ici encore, la lutte se poursuit, d'une part, entre l'idéal classique qui élimine la laideur et l'expression se suffisant à elle-même, et d'autre part, le mouvement tendant à souligner la valeur de toute expression donnant l'impression de la vie.

La poésie se trouve à son tour singulièrement approfondie. On apprend à comprendre que son seul but est d'agir sur l'impressionnabilité du lecteur; il faut savoir toucher les cordes qu'il s'agit de faire résonner. Dépassons l'idée claire aussi bien que le tableau distinct; peut-être que les demi-idées et les demi-nuances, peut-être que les pensées et sentiments à demi énoncés, obtiendront toute leur valeur poétique par le fait même qu'ils achèveront de se développer à l'aide même de celui à qui le poète s'adresse. Cette tendance à choisir les associations et les mots les plus évocateurs (Burke), aussi bien que la doctrine

de Lessing semblent exclure la possibilité d'une poésie descriptive; c'est pourtant celle-ci que les romantiques aimeront. La raison en est dans le fait, que la poésie descriptive sera conçue par les romantiques de manière à satisfaire précisément les exigences de la poésie évocatrice.

Pour le drame, on a cru pouvoir remarquer que la carrière brillante qu'il fournit au XIXe siècle se développe sur les lignes tracées par les novateurs du XVIIIe, Nivelle de La Chaussée en tête. On a répondu à ceci en avançant que les écrivains du XIXe siècle n'ont presque hérité que des titres qu'ils rempliront par des conflits inexistants auparavant. Le fait primordial qui reste est que, perdant tout intérêt pour les sujets trop éloignés dans le temps et dans le rôle social, le XVIIIe siècle inaugure l'intérêt puissant porté à la vie contemporaine dans toutes ses sphères sociales. Le nouveau contenu brise les anciennes formes; moins rigides, moins sévèrement belles, les nouvelles pièces s'adaptent bien plus aux mille nouvelles nuances qu'on tâchera de leur faire exprimer. Ajoutons à ces trouvailles du XVIIIe siècle le sublime rôle social que d'aucuns tâchent de faire jouer à l'art et au théâtre spécialement. et rappelons d'autre part le nihilisme esthétique de Rousseau. Nous pouvons apercevoir dans ces deux faits les premiers germes des discussions sur l'apothéose de l'art qui passionneront le XIXe siècle, aussi bien que ceux du nihilisme esthétique d'un Tolstoï.

Nous ne voulons point exagérer la portée de ces découvertes du XVIIIe siècle: très fréquemment, comme pour le drame ou comme pour les discussions sur le rôle de l'art, nous n'avons à faire qu'à des germes que le siècle suivant développera. Il ne faut point oublier non plus que les théories ne firent souvent que signaler certains genres nouveaux qui venaient à poindre sans arriver en général à dépasser un état embryonnaire. Ces nouveaux genres et phénomènes de l'art prouvent, à l'égal des nouvelles théories, l'existence de certains besoins esthétiques inconnus auparavant. Nous voulons appuyer principalement sur deux faits. Premièrement, l'art traditionnel, l'art classique se trouva absolument insuffisant à satisfaire les exigences du nouveau siècle: de là une recherche fiévreuse de nouveaux chemins, une recherche qui devait rester inassouvie jusqu'à la ve-

nue du romantisme. Deuxièmement, l'art occupe une place de plus en plus importante dans la vie sociale; on ne le comprend plus comme un amusement, mais comme un phénomène de la vie, sérieux, nécessaire et irremplaçable. C'était là le résultat logique du mouvement qui se déclarait dès le début du siècle et qui tendait à rendre la littérature universellement connue et appréciée, tout en s'en servant comme d'une arme efficace dans bien des questions sociales.

Nous ne disons point non plus que tous ces faits aient été universellement admis et compris par tout le monde. Il y a des pensées qui se trouvent en opposition avec l'opinion de la majorité. Leur valeur pour l'avenir n'en est pas amoindrie, et elles existent attendant leur succès.

Les deux plus fortes têtes critiques du siècle, Diderot et Lessing, peuvent être comparées avec intérêt dans leurs procédés et avec profit dans leurs résultats. Diderot, nous l'avons vu, réalise mieux en lui-même toute l'envergure des idées de son temps sur le beau et sur l'art. Il rassemble en son creuset tout ce qui était épars sous les diverses plumes de ses contemporains, et il le fait passer par le feu de son enthousiasme pour en tirer des concepts qui feront penser tout le XIXe siècle et nous font rêver aujourd'hui encore. Il est assez large pour ne rien exclure, et il précise peu pour ne pas préciser trop. Lessing est un théoricien qui en veut à la pratique. Il a ses idées arrêtées qu'il voudrait rendre effectives coûte que coûte. Il en est résulté parfois quelque dureté de touche, quelque sécheresse d'allure et quelque étroitesse de jugement. M. O Walzel, dans sa belle étude sur l'*Idée du tragique chez Lessing*[1]), propose de remplacer le terme aristotélique de *Mitleid* employé par Lessing et caractéristique pour ses idées esthétiques par la très moderne *Einfühlung*. Nous avouons ingénûment que, si transfert de termes il y a, nous croyons voir en Diderot, une *Einfühlung* personnifiée, tant il excellait à soulever la peau de ceux qu'il observait, pour y entrer, s'y trouver à merveille, et nous conter ce qu'il y voyait avec la verve et l'entrain d'un Asmodée! Nous ne croyons pas pécher en faisant participer Di-

---

1) O. Walzel, *Lessings Begriff des Tragischen* dans le recueil *Vom Geistesleben des 18 und 19 Jahrhunderts*, Leipzig, 1910.



derot aux avantages signalés par M. Walzel dans son auteur: quel plus grand plaisir aurait-on pu faire à l'enthousiaste de Diderot qu'était l'auteur de la *Dramaturgie*? Tout bien considéré, il semble que Lessing ait été l'homme du présent autant que Diderot fut l'homme de l'avenir. En effet, Diderot était de beaucoup en avance sur son siècle, et ajoutons qu'il ne le savait peut-être pas puisqu'il n'y pensait guère. La pensée éternellement au vent, la chimère dans l'âme, étant partout il n'était nulle part, si ce n'est dans l'avenir. Absorbé par l'*Encyclopédie*, il y mit tout son désir de se réaliser en action. Fatigué, il se reposait dans ses rêves esthétiques qui devaient vivre après sa mort. Lessing, tout au contraire, était un homme très peu chimérique, peu rêveur, très réaliste et de forte poigne. Il se réalisa dans son esthétique. Il vivait dans son époque, sut y entrer et s'y tenir. L'action de Lessing sur ses contemporains fut de beaucoup plus efficace et plus rapide que celle de Denis Diderot. Il est vrai que celui-ci continue aujourd'hui à s'en dédommager.

L'atmosphère du siècle était orageuse. Inutile de rappeler à quoi il aboutit dans l'histoire sociale. La recherche fiévreuse du nouveau qui préoccupait les pensées influa sur les tempéraments. Les traditions brisées l'une après l'autre, aussi bien dans la religion que dans la vie sociale ou dans l'art, ne se trouvèrent guère remplacées dès l'abord. De là un énervement croissant, une tendance à l'analyse et au doute possédant un grand charme, mais dissolvant aussi les forces morales. Ceci combiné avec l'ennui qui émanait du dilettantisme du siècle, aussi bien que des seuls chefs-d'œuvre existants, des chefs-d'œuvre classiques, créa un nouvel état d'âme, mécontent, fiévreux, saccadé et violent. Par sympathie on se trouva aimer chez les autres ces mêmes dispositions ayant encore à l'époque le charme de l'exceptionnel. De là l'influence sur la mode, l'art et la littérature. Ce qu'on trouvait d'apparenté dans les milieux étrangers, dans les littératures étrangères, devait être nécessairement accueilli avec enthousiasme. C'est ce qui explique l'irruption du spleen anglais de la mélancolie du nord, de la brume et de la lune ossianique remplaçant la gaîté joyeuse du midi, des mers bleues et du soleil homérique ou italien. On aima la tristesse et le doute

fiévreux: le succès d'Hamlet allait s'épanouir, et la carrière européenne du grand William était à ses débuts.

L'âme humaine meurtrie à demi volontairement, se heurtait douloureusement, sans le vouloir maintenant, aux angles aigus de la vie. Elle se reporta à la nature. Le prochain fut remplacé par la sœur très obéissante qu'est pour l'âme en détresse cette même nature. On ne chercha guère son aspect riant, on la fit souffrir avec soi, et on trouva une étrange consolation à apercevoir ses propres angoisses répercutées dans tout l'univers et réfléchies par un miroir qui ne vous renvoyait pas, trop indiscrètement, votre propre visage.

L'ennui et l'angoisse soulevaient les poitrines, comment n'auraient-elles pas aspiré à plein souffle l'odeur puissante que leur enverra la fleur romantique, capiteuse et grisante?

Le romantisme n'eut pas à déblayer le terrain: le classicisme était sapé par son insuffisance à satisfaire les esprits qui languissaient après un art nouveau. Le romantisme n'eut qu'à occuper une place vacante: son attente fit son succès.

Ouvrages consultés.

I. Généralités.

Villemain, Tableau de la littérature française au XVIII[e] siècle, 1828.

Hettner, Literaturgeschichte des XVIII Jahrhunderts, 1856; 7[e] ed., Braunschweig, 1913.

D. Nisard, Histoire de la littérature française au XVIII[e] siècle, 1861.

M. Carrière, Das Weltalter des Geistes, 1874.

Faguet, Dix-huitième siècle.

Oskar Walzel, Vom Geistesleben des 18. u. 19. Jh.'s, Leipzig, 1911.

D. Mornet, Le romantisme en France au XVIII[e] siècle, 1912.

Revue du dix-huitième siècle, 1913 ss.

M. Mann, Rozwój syntezy literackiej od jej początków do Gervinusa (L'Evolution de la synthèse littéraire depuis ses origines jusqu'à Gervinus), Cracovie, 1911.

Z. Łempicki, Renesans, oświecenie, romantyzm (La Renaissance, le XVIII[e] siècle, le romantisme), Varsovie, 1923.

Taine, Les origines de la France contemporaine, t. I: l'ancien régime. 1876.

E. Hatin, Histoire politique et littéraire de la presse en France, 1859.

Aubertin, L'esprit public au XVIII[e] siècle, étude sur les Mémoires et les Correspondances politiques des contemporains, 3[e] ed. 1889.

E. et J. de Goncourt, La femme au XVIII[e] siècle, 1877.

Ducros, Les Encyclopédistes, 1900.

Funck-Brentano et Paul d'Estrée, Les Nouvellistes, 1905.

Marius Roustan, Les philosophes et la société française au 18[e] siècle, 1906.

Maurice Pellisson, Les hommes de lettres au XVIII[e] siècle, 1902.

Lechler, Geschichte des Englischen Deismus, Stuttgart, 1841.

Leslie Stephen, English thought in the XVIII[th] Century, London, 1881.

Saintsbury, A history of Criticism and literary taste in Europe, 1902.

E. Grucker, Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne, Paris, 1883–96.

Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing, Frauenfeld, 1888—9.

M. Menendez y Pelayo, Historia de las ideas esteticas, Madrid, 1892.
Brunetière, L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature, t. I, 1890.
T. M. Mustoxidi, Histoire de l'esthétique française, 1700—1900. Suivie de la bibliographie générale de l'esthétique française des origines à 1914. Préface de M. O. Lalande, professeur à la Sorbonne, 1920.
A. Fontaine, Les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot, 1909.
Desnoireterres, La musique française au XVIIIe siècle. Gluck et Piccinni, 1872.
L. Striffling, Esquisse d'une histoire du goût musical en France au XVIIIe siècle, 1913.
H. Rigault, La Querelle des Anciens et des Modernes, 1859.
H. Gillot, La Querelle des Anciens et des Modernes en France, 1914.
K. Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie (dans les *Erbe der Alten,* en cours de publication, dernier fascicule paru eu 1923, Leipzig).
[cf. K. Borinski, Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland, Berlin, 1886.
J. E. Spingarn, A history of literary Criticism in the Renaissance, New-York, 1899].
L. Bertrand, La fin du classicisme et le retour à l'antique, 1898.
D. Mornet, La question des règles au XVIIIe siècle, *Revue d'hist. lit.*, 1914.
P. Chaponnière, La critique et les poétiques au XVIIIe siècle, *Ibid.*, 1914.

Breitinger, Die Vermittler des deutschen Geistes in Frankreich, 1876.
Joret, La littérature allemande au XVIIIe siècle dans ses rapports avec la littérature française et avec la littérature anglaise, 1876.
Süpfle, Ueber den Kultureinfluss Deutschlands auf Frankreich, Metz, 1882.
R. Rosières, La littérature allemande en France de 1750 à 1800, *Revue bleue*, 1883.
Joret, Rapports intellectuels de la France et de l'Allemagne avant 1789, 1884.
Gaertner, Das *Journal Etranger* und seine Bedeutung für Verbreitung der deutschen Literatur in Frankreich, Mainz, 1905.
K. Weidenkaff, Die Anschauungen der Franzosen ueber die geistige Kultur der Deutschen im Verlauf des XVIIIn und zu Beginn des XIXn Jahrhunderts, Leipzig, 1906.
J. Texte, J. J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire, 1895.
— Les relations littéraires de la France avec l'étranger au XVIIIe siècle (VIe vol. de la *Littérature* de Petit de Julleville).
R. Rosières, Recherches sur la poésie contemporaine, 1896. (La littérature anglaise en France de 1750 à 1800).
F. Baldensperger, Etudes d'histoire littéraire, 1907 (Esquisse d'une histoire de Shakespeare en France).

A. Royer, Histoire universelle du théâtre, 1869—1876.
Lintilhac, Histoire générale du théâtre.
Brunetière, Epoques du théâtre français.
Desnoireterres, La comédie satirique au XVIIIe siècle, 1885.

Wetz, Die Anfänge der ernsten, bürgerlichen Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts, Strasbourg, 1885.

Lanson, N. de la Chaussée et la comédie larmoyante, 1887.

Eloesser, Das bürgerliche Drama, seine Geschichte in XVIII u. XIX Jahrhunderten, Berlin, 1888.

F. Gaiffe, Etude sur le drame en France au XVIII[e] siècle, 1910.

Kühr, Verlauf des Streites um die drei Einheiten im französischen Drama, Landskron in Böhmen, 1876—7.

Erwin Teichmann, Die drei Einheiten im französischen Trauerspiel nach Racine, Leipzig, 1909.

P. Chaponnière. L'influence de l'esprit mondain sur la tragédie du 18[e] siècle, *Revue d'hist. lit.*, 1912.

Léon Bourquin, La controverse de la comédie au XVIII[e] siècle et la Lettre à d'Alembert sur les spectacles, *Revue d'hist. lit.*, 1919.

[cf. A. Döring, Die Kunstlehre des Aristoteles, Jena 1876.

Gomperz, Zu Aristoteles Poetik, Wien 1888. Die Kunstlehre des Aristoteles, Leipzig, 1897.

S. H. Butcher, Aristotle's Theory of poetry and fine art, London, 1895.

Ingram Bywater, Aristotle on the art of poetry (a revised text with critical introduction, translation and commentary), Oxford, 1909.

D. S. Margoliouth, The poetics of Aristotle, London — New-York — Toronto, 1911.

John W. Draper, Aristotelian »Mimesis« in Eighteenth century England (Publications of the Modern Language Association of America, Vol. XXXVI, 1921)].

II. Sources.

J. **Addison**, The Spectator (Works, 6 vol., London, 1877–78).

[Macaulay, The life and writings of Addison, 1843.

Kawczyński, Studien zur Literaturgeschichte des XXIII Jh's. Moralische Zeitschriften, Leipzig, 1880.

Hamelius, Die Kritik in der englischen Literatur des XVII u. XVIII Jahrhunderte, Leipzig, 1897.

Saude, Die Grundlagen der literarischen Kritik bei J. Addison, Weimar, 1906]

Le Pére André, Oeuvres, ed V. Cousin, 1883.

d'Aubignac, La Pratique du théâtre, 1657.

Batteux, Les Beaux-arts réduits à un seul principe, 1746.

[M. Schenker, Ch. Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland, Leipzig, 1909].

Le Père Bouhours,

Entretiens d'Ariste et d'Eugène, 1671.

— La manière de bien penser sur les ouvrages de l'esprit, 1687.

[Doncieux, Le P. Bouhours, 1886].

de Brosses,

Lettres historiques et critiques sur l'Italie, publ. par Serieys, 1799.



[Sainte-Beuve, Lundis, t. VII].

Dr. Brown, Histoire de l'origine et des progrès de la poésie dans ses différents genres, trad. M. E., Paris 1768 (ed. or. 1764).

Le Père Brumoy, Le théâtre des Grecs, 1730.

Burke, A philosophical inquiry jnto the origin of our ideas of the sublime and beautiful, 1756.

[Rémusat, *Revue des deux mondes,* 1853 I.

Morley, Burke, 1867.

O. Schädel. E. Burke, Leipzig 1898].

Condillac, Essai sur l'origine des connaissances humaines, 1746.

[E. Maynial, Les Grammairiens philosophes du XVIIIe s.: la Grammaire de Condillac, *Revue bleue*, 1903].

Conti (Calepio), Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia, 1732.

Crousaz, Traité du Beau, 1725.

Mme Dacier, Des causes de la corruption du goût, 1714.

Destouches, Oeuvres, ed 1758.

Diderot, Oeuvres, ed. Assézat.

— Le Neveu de Rameau. Le Paradoxe sur le comédien, ed. Luitz (*Bibliotheca romanica*).

[Sainte-Beuve, Portraits littéraires, t. I.

Rosenkranz, Diderot's Leben u. Werke, Leipzig, 1866.

Schérer, Diderot, 1880.

L. Ducros, Diderot, l'homme et l'écrivain, 1894.

J. Reinach, Diderot. 1894.

J. Morley, Diderot and the Encyclopaedists, London, 1891.

T. Grabowski, Examen de la théorie dramatique et des drames de Diderot, Stanisławów, 1897.

Loyalty Cru, Diderot as a disciple of english thought, 1913.

Pierre Hermand, Sur le texte de Diderot et sur les sources de quelques passages de ses Oeuvres, *Revue d'histoire littéraire*, 1915.

W. Folkierski. Studja nad XVIII wiekiem: Diderot a Shaftesbury (Etudes sur le XVIIIe siècle: Diderot et Shaftesbury), Cracovie, 1920].

Dubos, Réflexions critiques sur la poésie et la peinture, 1719.

[K. Leysaht, Dubos und Lessing, Rostock, 1883,

Braunschwig, L'abbé Dubos rénovateur de la critique au 18e siècle, 1904.

A. Lombard, La Querelle des anciens et des modernes: l'abbé Dubos, Neuchâtel, 1908.

— L'abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne, Paris, 1913].

Mme Du Deffand, Lettres à Horace Walpole, ed. Mrs. Paget Toynbee, Londres, 1912.

Mme d'Epinay, Mémoires, ed. Boiteau. 1865.

Félibien. Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, 1666, IVe vol. 1685.

Fénelon, Oeuvres, ed. 1787, t. 1—9.

— Oeuvres, ed. de Versailles, 1823.

Fénelon, Lettre à l'Académie, ed. Cahen, 1908.
[Cardinal de Bausset, Histoire de Fénelon, 1808.
Sainte-Beuve, Lundis, t. II et X.
Brunetière, Grande Encyclopédie, art. Fénelon.
P. Janet, Fénelon, 1892.
Cagnac, Fénelon, directeur de conscience, 1901.
Lemaître, Fénelon.
P. M. Masson, Fénelon et M^m Guyon, 1907.
E. Seillère, Mme Guyon et Fénelon précurseurs de J. J. Rousseau, 1918.
Albert Chérel, Fénelon au XVIIIe siècle en France, Paris, 1917].

Fontenelle, Oeuvres complètes, 8 v., 1790.
[Maigron, Fontenelle, 1906].

Fréron, L'année littéraire, 1754 ss.
[J. Soury, Un critique au XVIIIe siècle, *Revue des deux mondes*, 1877].

Mme **Geoffrin**, Correspondance inédite du roi Stanislas Auguste Poniatowski et de Mme Geoffrin, publiée p. C. de Mouy, 1875.
[Sainte-Beuve, Lundis, t. II].

Gerard, Versuch ueber den Geschmack, Breslau-Leipzig, 1766 (ed. or. 1759).
— An essay on genius, 1774.

Grimm, Correspondance, ed. Tourneux, 1877—1882, 16 v.

Harris, Discourse on Musik, Painting and Poetry, 1744.

Hogarth, The analysis of beauty written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste, 1753.

Home, lord Kames, Elements of criticism, vol. I—III, 1762.

Hume, Essays and treatises on several subjects (1742), ed. 1767.

R. **Hurd**, Horazens Episteln an die Pisonen und an den Augustus mit Kommentar und Anmerkungen nebst einigen kritischen Abhandlungen, uebers. J. J. Eschenburg, Leipzig, 1772 (ed. or. 1749).

Hutcheson, Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la Beauté et de la Vertu, Amsterdamm, 1749 (ed. or. 1725).
[Fowler, Shaftesbury and Hutcheson].

La Motte (Lamotte) Houdart, Oeuvres, ed. 1754.

Le Père Le Bossu, Traité du poème épique en six livres, 1675, nouv. ed. 1708.

Mlle de **Lespinasse**, Lettres, ed. Asse, s. d.
[Sainte-Beuve, Lundis, t. II].

Lessing, Werke, ed. Hempel, vol. I—XX, 1668—77.
[Léon Crouslé, Lessing et le goût français en Allemagne, 1863, Introduction à la Dramaturgie de Hambourg, trad. Suckau, 1869.
Emile Grucker, Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne, Paris, 1883—96.
— Le Laokoon de Lessing, Paris, 1892.
— La Dramaturgie de Lessing, 1893.
Erich Schmidt, Lessing, vol. 1—2, 1909.
Waldemar Oehlke, Lessing, vol. 1—2, München, 1919.



Goldbeck, Lessings Kampf gegen die französische Tragödie, Herrigs Archiv, 32.
E. Schmidt, Diderot und Lessing, *Gegenwart*, 1882 Nr. 9—10.
R. Leysaht, Dubos und Lessing, 1883, Rostock.
E. Ritter, Saint Réal et Lessing, *Revue d'hist. lit.*, 1917].
Marmontel, Eléments de littérature, 1787, 6 vol.
S. Mercier, Théâtre complet, 1778—84.
[L. Béclard, S. Mercier, sa vie, son œuvre, son temps, 1903].
Montesquieu, Lettres persanes, ed. Barckhausen, 1913 2 v.
— Esprit des lois, ed. Firmin-Didot.
— Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains.
— Essai sur le goût (Encyclopédie).
[A. Sorel, Montesquieu, 1887.
Barckhausen, Montesquieu, 1907.
Dedieu, Montesquieu, 1913].
Muralt, Lettres sur les Anglais et les Français, (1725) ed. Greyerz, 1897.
[Greyerz, Muralt, Frauenfeld, 1888.
J. Texte, Béat Louis de Muralt et les origines du cosmopolitisme littéraire au XVIII[e] s., *Revue d'hist. lit.*, 1894].
Muratori, Della perfetta poesia italiana, Modena, 1706.
Perrault, Parallèles des Anciens et des Modernes, 1688—97, 4 vol.
[Sainte-Beuve, Lundis t. V, Nouv. lundis. t. I.
Bonnefon, Ch. Perrault, essai sur sa vie et ses ouvrages. *Revue d'hist. lit.*, 1904.
— Ch. Perr., littérateur et académicien: l'opposition à Boileau, *Ibid.*, 1905.
— Les dernières années de Ch. Perr., *Ibid.*, 1906].
R. de Piles, Cours de peinture par principe, 1708.
Le Père Rapin, Les comparaisons des grands hommes de l'antiquité qui ont le plus excellé dans les belles lettres (1668—1684), Amst. 1786.
Rémond de Saint-Mard, Oeuvres, Amst. 1749.
Rémond de Sainte-Albine, Le comédien, 1747.
L. Riccoboni, Histoire du théâtre italien, 1730.
— Observations sur la comédie et le génie de Molière, 1736.
— Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe avec les Pensées sur la déclamation, Amst. 1740.
— De la réformation du théâtre, nouv. ed. augm. 1767.
J. Richardson, Works, London, 1792.
Rousseau, Oeuvres, ed. 1834 (Didier).
— Lettre sur les spectacles, ed. Brunel, 1916.
[Sainte Beuve, Lundis, t. II, III, XV; Nouv. lundis, t. IX.
J. Texte, J. J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire, 1895.
Lemaître, Rousseau, 1907.
Faguet, La vie de Rousseau.
— Rousseau contre Molière.
— Rousseau penseur.
— Rousseau artiste, 1912.



L. Ducros, J. J. Rousseau, 1908—1918. Vol. 1—3.
P. M. Masson, La religion de J. J. Rousseau, 1916, vol 1—3.
Fonsegrive, Rousseau, 1913].
Saint-Evremond, Oeuvres, ed. Desmaizeaux, 1705.
[Sainte-Beuve, Lundis t. IV, Nouv. lundis, t. XIII].
Shaftesbury, The Charakteristicks (1699—1713) ed. Birmingham, 1773.
— Lettres à un jeune homme (1716) ed. Pascal-Robinet, 1780.
— Lettres à Robert Molesworth (1758) *Ibid.*
— The life, unpublished letters, and philosophical regimen of Shaftesbury, ed B. Rand, 1900.
— Second characters or the Language of Forms, ed. B. Rand, 1914.
[Spicker, Die Philosophie des Grafen v. Shaftesbury, Freiburg in Br., 1872.
Gizycki, Die Philosophie Shaftesbury's, Leipzig, 1876
Fowler, Shaftesbury and Hutcheson.
O. Walzel, Das Prometheussymbol von Shaftesbury bis Goethe, *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, 1910.
Grete Sternberg, Shaftesbury's Aesthetik, Breslau, 1915.
W. Folkierski, Estetyka Shaftesbury'ego (L'Esthétique de Sh.), Cracovie, 1920].
Trublet, Essais, vol. 1—4.
Turgot, Oeuvres, ed. Schelle, 1913—14.
[Léon Say, Turgot, 1887].
Vauvenargues. Introduction à la connaissance de l'esprit humain. ed. Société littér. de France, 1920.
[Sainte-Beuve, Lundis, t. III, XIV.
Paléologue, Vauvenargues, 1890].
Giambattista **Vico**, Principij di Scienza Nuova, ed. 1816.
[B. Croce, La philosophie de J. B. Vico, Paris. 1913.
— Le fonti della gnoseologia vichiana.
Benv. Donati, Autografi e documenti vichiani inediti.
Paolo Arcari, Processi e reppresentazioni di Scienza nuova in G. B. Vico, Friburgo, 1911.
M. Longo, Vico, Torino, 1921]
Voltaire, Oeuvres, ed. du Siècle.
[Desnoireterres, Voltaire et la societé au XVIIIe s., 1867—1876.
Lanson, Voltaire. 1906].
Warburthon, Essai sur les hiéroglyphes des Egyptiens, 1744 (ed. or. 1741).
Watelet, L'art de peindre, 1760 in 4°.
Webb, Recherches sur les beautés de la peinture et sur le mérite des plus célèbres peintres anciens et modernes, Paris, 1765 (ed. or. 1764).
Winckelmann, Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke, 1756.
— Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kust, 1763 (Werke, 1825).
— Geschichte der Kunst des Albertums (1764) ed. Fleischer, Wien, 1913.
[Justi, Winckelmann, Leipzig, 1898].



INDEX.

NOTES ET ADDITIONS.

p. 19, l. 15: Muralt Zurichois; c'est Bernois qu'il faudrait dire. La famille des Muralt établie originairement à Zürich l'avait quitté depuis longtemps. Béat-Louis est né à Berne.

p. 95, l. 20 et suivantes: à l'occasion de la valeur esthétique des impressions olfactives, nous ne pouvons ne pas rappeler un passage très oublié de Fénelon sur ce sujet. Il s'agit de son *Voyage à l'île des plaisirs* écrit pour le duc de Bourgogne. Ce n'est qu'une charmante fantaisie qui a tout l'air d'un conte de fées. Les lignes que nous en citons n'en auraient pas moins causé la joie d'un Baudelaire ou d'un Huysmans: »Le soir je fus lassé d'avoir passé toute la journée à table comme un cheval à son ratelier. Je pris la résolution de faire tout le contraire le lendemain, et de ne me nourrir que de bonnes odeurs. On me donna à déjeûner de la fleur d'orange. A diner ce fut une nourriture plus forte: on me servit des tubéreuses et puis des peaux d'Espagne. Je n'eus que des jonquilles à collation«. Et plus loin une imagination encore plus intéressante: »Ils me menèrent dans une salle où il y eut une musique de parfums. Ils assemblent les parfums comme nous assemblons les sons. Un certain assemblage de parfums, les uns plus forts, les autres plus doux, fait une harmonie qui chatouille l'odorat comme nos concerts flattent l'oreille par des sons tantôt graves et tantôt aigus«. (*Oeuvres*, ed. 1823, t. XIX, p. 40, 42).

p. 517: La phrase citée de W. Dilthey se trouve répétée à peu de différences près dans son *Das Erlebnis und die Dichtung*: »Er wurde... nach Aristoteles der zweite Gesetzgeber der Künste, insbesondere der Poesie«. (Leipzig, 1907, p. 36).

ERRATA.

Page 11, *au lieu de*: aussi bien que de *Paul et Virginie*, *lire*: aussi bien que celui de *Paul et Virginie*.

» 31, dernière ligne, *au lieu de*: toute, *lire*: tout.

» 57, *au lieu de*: par suite, *lire*: par la suite.

» 61, *au lieu de*: cartes; ou encore, *lire*: cartes, ou encore.

» 65, *au lieu de*: d'une force se manifestant, *lire*: d'une force se manifestant en nous-mêmes.

» 78, *au lieu de*: 1719, *lire*: 1715.

» 90, *au lieu de*: sublimé, *lire*: sublime.

» 97, *au lieu de*: exigeances, *lire*: exigences.

» 112, *au lieu de*: mais cela, *lire*: »mais cela.

» 113, *au lieu de*: quelque, *lire*: quelques.

» 117, *au lieu de*: voir, que, *lire*: voir que.

» 118, *au lieu de*: celui. des, *lire*: celui des.

» 150, *au lieu de*: évêque, *lire*: archevêque. Même correction à faire p. 155.

» 179, *au lieu de*: empiètement, *lire*: empiétement.

» 188, *au lieu de*: par suite, *lire*: par la suite.

» 208, *au lieu de*: deth, *lire*: death.

» 247, *au lieu de*: fût, *lire*: fut

» 249, *au lieu de*: s'inquièterait, *lire*: s'inquiéterait.

» 252, *au lieu de*: *καδαροις* *lire*: *καθαροις*. Même correction à faire p. 253 et 292.

» 258, *au lieu de*: *Iphigénie*, *lire*: *Iphigénie*[a]).

» 259, *au lieu de*: coûtumes, *lire*: coutumes.

» 260, *au lieu de*: évènements, *lire*: événements.

» 276, *au lieu de*: *καταροις* *lire*: *καθαροις*.

» 281, *au lieu de*: toute autre, *lire*: tout autre.

» 322, *au lieu de*: connait, *lire*: connaît.

» 328, *au lieu de*: pêchent, *lire*: pèchent.

» 335, *au lieu de*: rafraichissent, *lire*: rafraîchissent.

» 383, *au lieu de*: tout-à-l'heure, pour, *lire*: tout-à-l'heure pour.

» 387, *au lieu de*: u, *lire*: aux.

» 405, *au lieu de*: ἀληθεῖας, *lire*: ἀληθείας.

» 406, *au lieu de*: τρίτος... τῆς, *lire*: τρίτος... τῆς.

» 460, *au lieu de*: quoiqu'il, *lire*: quoi qu'il. Même correction à faire p. 478.

» 513, *au lieu de*: meme, *lire*: même.

» 520, *au lieu de*: 1891, *lire*: 1781.

TABLE DES MATIÈRES.